

۳۰
فکر و فن




بسم الله الرحمن الرحيم

العدد ٣٠ ١٩٧٧ العام ١٤

يصدرها : ألبرت تايلا



الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

ترجمات : Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Dr. Magdi Youssef, Bochum; Dr. Abdel-Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, München 20, Bundesrepublik Deutschland

Nr. 30 1977 14. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

صورة الغلاف :

منظر طبيعي بالقرب من أصفهان بايران، على حافة سلسلة المرتفعات التي تحد للصحراء الملحية الكبرى. تصوير ديتر بانكنين، ويعمل المصور طبيباً بمدينة دتمولد.

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين فى السنة ـ الاشتراك: ١٢ مارك ألماني غربي ،ـ النسخة الواحدة: ٦ مارك ألماني؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة: ٧٫٥٠ مارك ألماني . ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة: F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف: Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير: Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

التجربــة الذاتيــة والتضامن

حوار مع الأديب الألماني ديتر فيليرزهـوف

أجرى الحوار يواخيم فورمــان

فورمان: تتميز أعمالك الأدبية باظهار التناقض بين الفرد والمجتمع، وهو الأمر الذي نجده في روايتك «دعوة للجميع» التي يتعقب فيها المجتمع أحد المجرمين، كما نجده أيضا في رواية «حدود الظل» التي يدور موضوعها حول فقدان الصلة بين الفرد والمجتمع (على نحو ما قالت جردا تسلتر نويكوم).

ڤيليرزهوف: الموضوع الرئيسي في «حدود الظل» هو نشأة الوهم المتسلط بالاضطهاد، وهو ما يمكن أن نعتبره علاقة مرضيـة بين الفرد والمجتمع. فالشخصيـة الأسـاسيـة في في الرواية يمثلها رجل أخفق في صراع الحيـاة، وهو يحاول بعد ذلك الإخفاق أن يؤدي الواجبات الاجتماعية المتوقعة منه بطريقة غير مشروعة. لقد جذبت تلك الشخصية اهتمامي لأن تقاليد المجتمع ومبادئه تتخذ فيها شكلامرضياً، من هذه المبادىء على سبيل المثـال: تأكيد الذات من خلال النجـاح في صراع المنـافسـة في الحيـاة. إن مثل هؤلاء الأشخاص الذين نعتبرهم مرضى أو فـاشلين يوضحون لنا في الغالب البنيات الإجتماعية التي تبدو لنا سوية وغير ملفتة للأنظـار، بحيث نتعرف من خلالهـا على مظاهر المرض، والزيف، والاغتراب.

غير أنني لم أرغب في مجرد سرد هذه الحـالـة، بل أردت أن أجعلها شيئا قابلا للتجربة، وأن يتعايش معها القارىء ويعرفها من الداخل. ولذلك فإن النظام الذي يقوم عليه بناء الرواية نظام شخصي إلى أقصى حد، وهو كيف يبدو العالم للمرء عندمـا ينظر إليه من منظور القلق. إنها نظرة إنسان مضطرب، ومطلوب من القارىء أن يرى العالم من خلال هذا المنظور من القلق والاضطراب.

فورمـان: معنى ذلك أن مرض المجتمع يظهر من خلال الإنسان المريض، ففيه يتبدى على حد قولك ما تنكره «ألوان الدعاية». هل يمكن إذا أن نعد الإنسان السوي الذي يؤدي وظـائفه إنسانا مريضا؟

ڤيليرزهوف: المرض والصحة مفهومـان نسبيان. فيمكن أن يقـال أن هنـاك صحة مظهرية وذلك إذا مـا حقق المرء الواجبـات الاجتماعية المتوقعة منه. ولكنه قد يضطر إلى فقد بعض جوانب طـاقته وحيويته في سبيل تحقيق هذه الواجبات. فهو من خلال فكرة التوافق مع البيئة يبدو عندئذ إنسانا سليما، أما من خلال منظور يضع أفضل طاقـاته موضع الاعتبار فلا بد وأن يظهر في صورة مرضية

فورمـان: ولكننا لا نلاحظ هذا، فهو يؤدي وظـائفه مثل الإنسان الآلي.

ڤيليرزهوف: نعم، هنـاك شكل آلى غير إنساني للتوافق مع المجتمع، وذلك عندمـا يموت في الإنسان إحساسه الباطن بالحيـاة وتموت قدرتـه على الابداع والحب والحلم، وعندمـا يؤدي واجباته ويزاول وظائفه على نحو ما تفعل الأداة.

فورمـان: ذكرت في كتابك «الأدب والتغيير» كيف يتحقق استقرار المجتمع على حساب الأفراد.

فيليرزهوف: هذا هو استكمال الفكره التي سبق أن عبرت عنهـا. فالمجتمع هو نظام الحفاظ الجماعي على الحيـاة، وهو يطلب من الجميع نوعا من التوافق والعمل والأداء، والتخلي عن الغرائز والرغبات، وكبت التخيلات في مجالات لم تعد قابلة للتطبيق العملي مثل الحلم والفن. قد يصبح المبدأ الذي يقوم عليه الواقع من الضيق بحيث تبقى البيئة

الاجتماعية سليمة لا تمس، ومع ذلك يمرض الأفراد في المجتمع بعد أن حيل بينهم وبين القدرة على التعبير. هناك حضارة مسببة للمرض. هذا أمر لا شك فيه. وعندما يتزايد عدد المرضى في مجتمع ما يصبح هذا نذير بأن هناك في هذا المجتمع وفي ثقافته شيئاً «فاسداً» ولا بد من تغييره.

فورمان: أشرت في مقال «خاص جدا» في كتابك السابق الذكر «الأدب والتغيير» إلى أن حوادث الانتحار تقل في أوقات الحروب، أي أن الأفراد يتغلبون على ألوان العصاب المصابين بها من خلال تفشي عمليات العدوان، ضد عدو معين. هل يمكن لنا إذن أن نقول باحتياج الإنسان الى خصم يصرف فيه غيظه؟ وهل تقدم عمليات الإباده لليهود في الماضي، والنزاعات الحاضرة بين اليمين واليسار دليلا على ذلك؟

ڤيليرزهوف: هناك مقولتان أساسيتان حول العدوان. تقول أولاهما بأنه أحد القدرات الفطرية في الإنسان، أو أنه نتيجة لعملية الاختزان المستمر للغرائز الاجتماعية الأولية، والحاجات الغريزية والجنسية. وفي الحالتين لا يسمح المجتمع بالتعبير عن شيء هو الحياة نفسها تعبيرا طبيعيا بحيث يمكن أن يفسد أو يظهر بشكل مكبوت. لهذا تنشأ عمليات الخداع المقنع كأن يغلف المرء العدوان بمبررات وحجج أيديولوجية، أو أن يطارد باسم الأخلاق ما يعتبره سلوكا منحرفا.

إن هناك أشكالا كثيرة مختلفة من الإرهاب النفسي، تتخذ الأخلاق سلاحا في يدها، ولكنها لا تعدو أن تكون في الواقع سوى وسيلة للحجر على امكانيات أخرى للتجربة الإنسانية واضفاء صفة الجريمة عليها وكبتها بغية تثبيت نظرة أحادية الجانب.

فورمان: طالبت في كتابك الجديد «الأدب ومبدأ اللذة» أن يتولى الأدب مساعدة الإنسان على إختيار طريقة جديدة للرؤية، وفتح آفاق جديده لحياته وعاداته.. أين تكمن من وجهة نظرك فرصة الأدب في ذلك؟

ڤيليرزهوف: لا أعتقد أن للأدب إختصاصا عمليا، أو أنه يمكن أن يتدخل بشكل مباشر في حركة المجتمع، ولكنه يمكن أن يقدم الحل كلما تعقدت المواقف السياسية والاجتماعية وظهرت الحاجة الملحة إلى التغيير. إنني أعتقد أن الأدب بشكل عام هو السلوك الممكن الذي يسبق الحياة العملية أو يجاورها، وهو سلوك تدور فيه الامكانات المحجوبة في الحياة، هذه الامكانات التي لم يسيطر عليها المرء بعد، أو التي يشعر تجاهها بالقلق. ومعنى هذا أنه يسمح للواقع المبعد بالظهور. إنه اتجاه يسير نحو قدرة أعمق على فهم الحياة والتطور بها.

إن الحياة كما أفهمها هي عملية يتم فيها بشكل مستمر تبادل أكبر للمعلومات، وتنشأ فيها بنيات أكمل تحظى بدرجة أكبر من الاستقلال. وذلك هو تصوري أيضا للمجتمع الحديث، فهو لم يعد ذلك النظام الجامد نسبيا الذي يعيد إنتاج نفسه بصفة مستمرة، وإنما هو نظام بالغ الحركة والمرونة، يتكون من عملية تعلم، ويعيد دوما تشكيل نفسه.

فورمان: هذا العالم الجديد، هذا العالم الذي لا يزال في مرحلة الصيرورة، يفتح آفاق وامكانيات جديدة، ولكنه من ناحية أخرى عالم يصيب الإنسان بالقلق، لأن الجديد لا يزال شيئا مجهولا، وربما يتوق المرء إلى العودة لنظامه وأمنه القديم. إلى أي حد يمكن للإنسان أن يعيش في هذا التوتر بين الأمس الذي كان يعرفه، وبين الغد الذي تجثم على أنفاسنا كل أشكال التهديد الكامنة فيه مثل تلوث البيئة أو الإرهاب المتبادل؟

ڤيليرزهوف: أجل إن الإنسان يتخلص في الغالب من كل الأشكال التي نتحدث عنها بأن يحارب الجديد ويرفضه، وبصده، ويعتمد على ما كان يثق فيه، بل إنه قد يفضل كل سيئات الماضي على الجديد، لأنها تبدو له أفضل من الجديد الذي لم يتحكم فيه بعد. ويقدم التاريخ أمثلة على ذلك، فلقد حاولت كل الحضارات القديمة عن طريق التحريم القوي، والعقاب الصارم، والتبريرات الخرافية أن



كلاوس ارنولد ، الحمراء ، شمع سائل ، ١٩٧٣



مروان، رأس، ١٩٧٥، الجاليرى الوطنى الجديد ببرلين.

تؤمن إستمرار البقاء لبنياتها القديمة. ولذلك كانت التقاليد شيئا بالغ الأهمية، لأنهم أرادوا تأمين المستقبل، وضمان أن يكون العالم في الغد كما هو عليه اليوم، وكما كان عليه بالأمس. كما أعطى كل ذلك للإنسان إمكانية التخطيط لحياته وسلوكه على المدى الطويل، واكتساب ثقة الآخرين. ربما كان من أصعب الأمور أن يشعر المرء بالأمان في مجتمع متغير، يتعذر عليه الإحاطة به، ولا يعرف فيه كيف سيكون مستقبله، أو مستقبل هذا المجتمع.

فورمان: هل يمكن القول بأن الإحساس الذي يغلب - فيما يبدو - على شكل شيء في الحياه، والذي يشكل لذلك جزءا كبيرا من أعمالك الأدبية هو: إحساس القلق؟

ڤيليرزهوف: لعل الموضوع الذي يسري في كل أعمالي هو اضطراب الناس في تحقيق ذاتهم، ونفاذ الضغوط الاجتماعية الى عالمهم الباطن، وإستفحال الخطر الذي يهدد ذاتيتهم، وإتساع الهوة الفاصلة بين ذاتية الفرد وذاتية الجماعة، وشعور الإنسان بالإغتراب، وبأن الآخرين هم الآخرون الذين لا يستطيع أن ينفذ الى أعمالهم أو يرى حقيقتهم، وبأنه لم يعد يوجد إلا قليل من البديهيات، وقليل من الثقة المتبادلة.

فورمان: هل تعتقد أن تجارب الأفراد هي تكرار لما يحدث في المجموعات الأكبر. أعني: القلق، وفظاعة الحاضر، وعدم القدرة على الثقة في مستقبل مزدحم بكل هذه الامكانات المدمرة؟

ڤيليرزهوف: بالطبع، فكل ما ينشر يوميا في الصحف، وما تنقله وسائل الاعلام عن التهديدات والمخاطر الجماعية يعرض شعور الإنسان بالأمان للخطر. إلا أن القلق يبدأ مع عملية إدماج الفرد في المجتمع، أي في الطفولة المبكرة، عندما يجب على الآباء أن يعطوا أطفالهم صورة توحي بالثقة في المجتمع الإنساني. ولكن ربما كانت قدرتهم على ذلك تتضاءل بالتدريج، لشعورهم هم أنفسهم بالقلق والاغتراب. فالأب المطالب بمزاولة نشاط لا يستطيع فيه التعبير عن ذاته، والمضطر على الرغم من ذلك إلى التكيف والخضوع والإستسلام، أب لا يمكنه أن يكون مقنعا، ولا أن يكون قدوة يقتدى به في ايجاد علاقة اتصال سليمة بالمجتمع. ان هذا الإنسان الآلى الممرور، هذا الموظف، هذا العامل الذي يعود في المساء إلى بيته محطما، لا يمكن أن يكون مثالا يقتدى به. إن ما ينقص بالفعل هو الطابع المقنع للسلوك، كذلك لم يعد هناك ملاذ للمرء ألا نجاحه الوظيفي أو نجاحه الاجتماعي. غير أن هذا النجاح لا يعلو أن يكون عملية تعويض. فالعمل الذي يغترب فيه الإنسان عن ذاته ويجبر على أدائه لا تتم مكافأته إلا بالتعويض المادي، وليس بتحقيق القدرات والامكانات الذاتية التي تضفي على الحياة معنى. ومن ثم تنشأ الأزمات المستمرة والقلق العام التي تعبر عن نفسها عند الأفراد في صورة ضعف الثقة في النفس، والعصاب، والمرض، وحالات الاكتئاب.

فورمان: ما هو دور الكاتب اذن؟ وما هو مكانه من المجتمع؟

ڤيليرزهوف: يتم تضييق مجال الكاتب بصفة مستمرة. فما كانت تقوم به الرواية في الماضي من عرض وتفسير الحياة الإنسانية، انتزعته منها الى حد ما أشكال مختلفة من المعارف العملية، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وبحوث السلوكيات. لقد بدأ كثير من الكتاب في الشك فيما إذا كان للتعبير عن خبراتهم الشخصية معنى إجتماعي. لذلك فهم ينحصرون في المنطق الخاص لأعمالهم الأدبية، وينتجون أدبا للأدباء، أو أدبا يعكس الأدب ولا يعكس الحياة، أي أدبا لم يعد وسيلة الاتصال لمعرفة الحياة. لهذا يفقدون مجالهم وتأثيرهم الاجتماعي بصورة متزايدة. ويحاول البعض منهم أن يندمج في المجتمع من جديد، وذلك عن طريق التضامن مع مجموعة سياسية، ويعتبر خبرته الذاتية شيئا قليل القيمة من الناحية الاجتماعية، فلا يكتب إلا أدب الدعاية السياسية.

أما رسالة الأدب الحقيقية في رأيي فهي: تجديد وتعميق إدراكنا للحياة، وهو عمل يبدو من الصعب دائما تبريره.

فورمان: ما هي الشروط والمؤهلات التي يجب توافرها في قارىء الأدب؟

فيليرزهوف: لا بد للقارىء أن يكون على استعداد لأن يقوم بتجارب جديدة. فعندما أكتب، أتخيل أناسا يعيشون في نفس الفترة التي أعيش فيها، ويعانون مشكلات مثل التي أعانيها. انه لا يوجد على - ما أعتقد - اختلاف كبير بين الناس وإلا انتفت إمكانية الاتصال بهم. لذلك أفترض أن ما أصيغه يتضمن إمكانية معرفة للآخرين، وأنه يمكن لهولاء الآخرين أن يكتشفوا أشياءاً من أنفسهم فيما أكتبه. أضف إلى هذا أن العمل - الأدبي - على خلاف العمل العلمي - شيء مركب، فيه من مرونة العرض ما يعطي كل فرد إمكانية أن يجد طريقته في قراءة النص. فكل يقرأ بصورة مختلفة، وبخلفياته المتشابكة التي يتم توضيحها من خلال هذا النص، كما أن عليه أن يبحث حسب تكوينه النفسي على كيفية تحقيق هذا النص.

لست من مؤيدي الاتجاهات الأدبية الخاصة، التي تريد أن تمنع إتمام هذا العمل الذي ذكرته، أو تلك النصوص الأدبية التي تكون في متناول فهم مجموعة قليلة. ولكن الأدب - كوعى لمجتمع شامل ومركب - يمكن أن يزدهر، عندما يمكن التعبير فيه عن كل شيء.

لقد تناقشت مع عدد من كتاب الاتحاد السوفيتي وجمهورية ألمانيا الديمقراطية، الذين يمثلون وجهة نظر أكثر تأثرا بعلم التربية، أو مفاهيم تربوية أخرى، وتنطلق وجهة نظرهم من أن هناك حقيقة جاهزة، وعلى الكاتب بعد ذلك أن يبحث عن الوسيلة التي تتيح له نشر هذه الحقيقة. وهم يعتقدون أن الأدب المكتوب عن وعي وقصد ليكون أدبا شعبيا، هو تلك الوسيلة لترويج ونشر هذه الحقيقة الجاهزة. ولكني أعتقد - على العكس من ذلك - بأن الأدب هو وسيلة اتصال تصاغ فيها التجارب الجديده التي لم تكن موجودة وجودا كاملا من قبل.

إن التجارب الأدبية هي تجارب في حالة تكون، تتجاوز - أثناء الكتابة - عملية الحياة في حدودها الضيقة لكي تمد فيها، وتعمقها، وتوضحها. ويمكن الوصول إلى ذلك بشرط أن يتحرر الكاتب أثناء الكتابة من ألوان القلق والخوف، وأن يؤمن بأنه يستطيع أن يحقق ما لا يستطيع أن يحققه في حياته العادية تحت أخطار الفشل والموت.

فورمان: أي نوع من التظاهر أو التصنع!

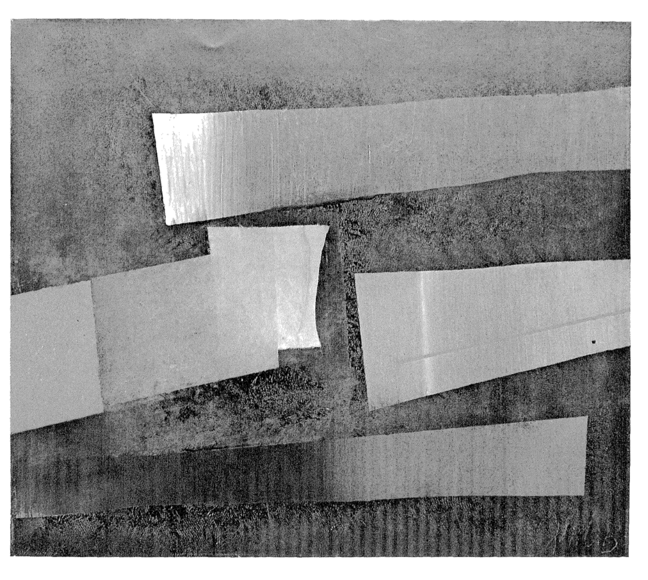
ڤيليرزهوف: أردت أن أوضح فقط كيف يكتب الأدب اليوم بالضرورة في ظروف تم فيها تفسير العالم تفسيرا كاملا من خلال علم النفس وعلم الاجتماع والاعلام السياسي. هناك الآن مفاهيم صالحة لكل شيء ولكنها تحول بين الناس وبين الواقع. فما يردده الناس يوميا من أحاديث وكلام يصدهم عن التجربة الإنسانية. يمكن لكل إنسان أن يلم بكل شيء دون أن يجرب شيئاً.

وكتابة الأدب هي مجهود لتحطيم هذه المعرفة الشكلية، بمعنى إعادة إثارة التجربة عن طريق التشكيك في تلك المعرفة الشكلية. ولا يتأتى ذلك إلا إذا وجد لدي القارىء الاستعداد لأن يعيش في أزمة مع نظام عالمه المحيط. إن الكتابة - في تصوري - هي نموذج لأزمة يعيش فيها المرء باختياره. كذلك القراءة أيضا.

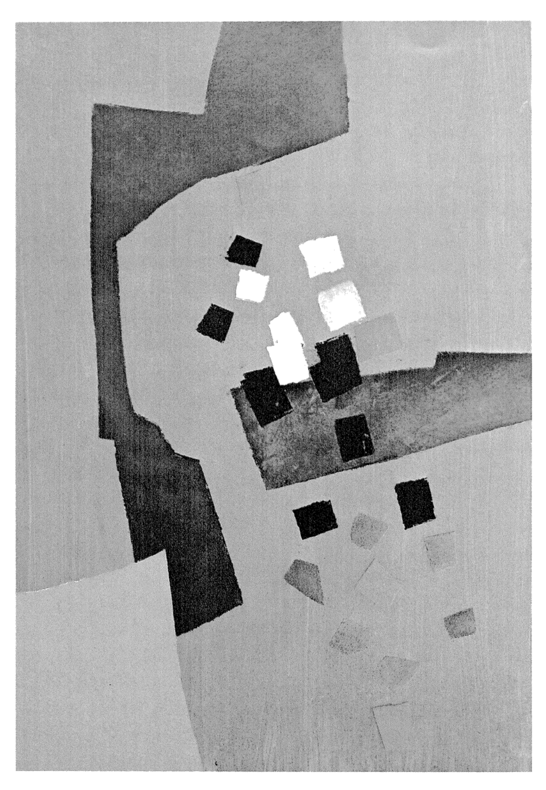
فورمان: هل تعتقد أن أستعداد الكتاب والقراء للتعايش في هذه الأزمة يزداد أم يقل؟

ڤيليرزهوف: من الصعب أن أعطي حكما، غير أن هذا الاستعداد سوف يزداد بالتأكيد إلى حد ما، حيث يُلزم اتجاه التطور الاجتماعي الناس بأن يستبدلوا معلوماتهم القديمة بمعلومات جديدة، بمعنى أن يغيروا بصفة مستمرة من طريقة تفكيرهم وتعلمهم. ومن ناحية أخرى تدفع هذه المتطلبات اليومية إلى أن ينسحب الناس إلى عادات ومعتقدات بسيطة، وهو ما يمثل تناقضا مستمرا: فهم يريدون من ناحية أن ينموا ويغيروا من أنفسهم، ولكنهم من ناحية أخرى يخشون ذلك.

فورمان: ذكرت في كتابك «ضوء مزدوج على قطعة من



فريتز فينتر ، بدون عنوان ، ١٩٧٢ .



فريتز فينتر ، قلق .

لوح صفحة ١٠ و١١ عن كتاب «فريتز فينتر»لمؤلفه هورست كيلر ، دار نشر بروكمان، ميونخ ١٩٧٦ .

البحر»: «إنها عملية الموت والصيرورة المعتادة التي يمر بها الإنسان لكي يستطيع بعد ذلك أن يمر بعملية موت وصيرورة على مستوى أعلى». هل تعتبر الحياة بالنسبة لك إذن شكلا من أشكال الموت والصيرورة والنضج وماذا يعني ذلك بالنسبة لك وبالنسبة للحياة؟

ڤيليرزهوف: أشرت في مقال لي كتبته قبل فترة قصيرة حول موضوع «المستقبل والموت» إلى أن الارتباط بين حياتي الخاصة وحياة المجتمع يتم من الناحية العملية لفترة محدودة، ويمكن أن أحسب ميعاد موتي على أقصى تقدير، وموعد انفصالي عن العملية الاجتماعية الحضارية. غير أنه لو تخيلنا ذلك حقيقة، فسوف تضعف العلاقة بين «الأنا» والمجتمع، ويحل مكانها الإحساس بالاغتراب. ولدينا في واقعنا الأمثلة على ذلك، فالشيخوخة، وخاصة شيخوخة الفقراء والذين يعيشون في الوحدة، تعني الاغتراب، والشعور بعدم النفع والجدوى والإحساس بالعقم. ومن ثم لا يستطيع الإنسان فيها أن يقدم جديدا، ولا أن يتحرك.

إنني أعتقد أن المشكلة، لا بل المهمة العسيرة هي المشاركة حتى نهاية العمر في مصير النوع البشري، ومصير المجتمع، وخلق شعور مستمر من التضامن مع مصير الإنسانية يتجاوز أبعاد الحياة الذاتية للفرد.

فورمان: أهو تضامن يتجاوز الموت؟

ڤيليرزهوف: بأن يفعل الانسان شيئاً ما، بأن يؤلف كتبا على سبيل المثال، متصورا أنه سوف يُبقي شيء ما للإنسانية، فإن تأثيرات هذا الفعل سوف تستمر بعد ذلك بصورة غير مباشرة. إنه تصور مزعج على أية حال، عندما يضع الإنسان نصب عينيه إحتمال الموت الجماعي كشيء منتظر، ويفترض أن كل شيء سوف ينتهي بانتهائه، لأنه سوف يتوقف فورا عن إنجاز أي عمل، وتنمحي بالتالي القدرة الفردية على الخلق والابداع.

فورمان: هل تشعر إذن بأنك جزء من مجتمع يأتي من الماضي، ولكنه سوف يتخطاك ويستمر دونك ويمضي؟ هل الحياة اذن هي شي وسط يملؤها الإنسان ثم يواصل الآخرون مسيرتها، ولكن يظل الدور الذي قمت به دورا هاما؟

ڤيليرزهوف: يتخطى الإنسان بالفعل حدود حياته الذاتية، عندما يتجاوز بنظرته مجال تجربته الخاصة، ويهتم بالآخرين، ويشارك في أوجه نشاطهم. فليس متصورا على وجه الإطلاق أن يعيش الإنسان خارج المجتمع، معتمدا على نفسه فقط، فذلك شيء لا يمكن أن يفعله إلا فاقدي عقولهم.

ولكن الموت هو الحد، وهو فراق الآخرين، فأنا لا اعتقد في استمرار الوجود الشخصي بعد الموت. لقد كان هذا الاعتقاد ـ بوجود حياة أخرى ـ أسلوبا حضاريا للانسانية ينكر الموت في حقيقته الكاملة، وقد استمرت تأثيراته لفترة طويلة إلا أنه يتجه الآن ببطء إلى نهايته. فلو كان هناك هذا الجانب الآخر، فقد يكون من أيسر الأمور أن يشعر الإنسان بأمنه من خلال ارتباطه بالمجتمع، لأن كل الأشياء سوف تكسب معناها من وجود هذا العالم الآخر. أما إذا تخلص الإنسان من هذا الإقتناع، فسوف تظهر له مشكلة الموت وفراق الآخرين في حدتها الكاملة. من هنا تأتي بالطبع كل ألوان الإغتراب، لأن المرء يمكنه أن يقول بأنه لا يرغب بالتضحية بحياته الخاصة من أجل مستقبل لن يعنيه بعد ذلك في شيء. سوف يكون التضامن بين «الأنا» والمجتمع هشا وأكثر صعوبة مع إنتفاء التصور بأن هناك حالة موازنة ومصالحة يتحرك كل شيء في اتجاهها.

أرى الآن أمام عيني أنه توجد حالة من الانفصال النهائي عن الآخرين، ورغم ذلك علي أن أتصرف تصرف عضو في المجتمع الإنساني، كما لو كنت سوف أعيش في المستقبل الذي لن أكون فيه، أو كما لو كنت أواصل الماضي الذي لم أعش فيه. لقد مهدت لتكويني ـ من حيث اني إمكان يسعى إلى التحقيق ـ عمليات إجتماعية تاريخية فأنا لم أبدأ من نقطة الصفر. يجب ألا يغيب ذلك

عن بالي، ولكني بدأت في مرحلة تاريخية محدودة، وتسلمت المعارف والتجارب الاجتماعية وامكانات التفكير، وأحاول أن أحققها لنفسي في صورة فعلية ملموسة، وأن أواصل تطويرها، وأسلمها لمن يأتي بعدي.

إن هناك دوافع مباشرة، وبديهية، وبسيطة، وتلقائية، من أجل التضامن مع المجتمع، ولكن الوعي بحتمية الموت - من الناحية الأخرى - يزيد من حدة عدم الثقة في سوء إستخدام هذا التضامن وسوء استخدام عمليات المساندة. ذلك شيء بالغ الأهميةحتى لا ينخدع المرء. إنه لا بد وأن يعرف أن كل شيء يمكن أن يوجد دونه .فهو كفرد كان يمكن ألا يكون، وسوف لا يكون بعد فترة.

فورمان: أتعني أن الإنسان هو شيء وسط كأنه لم يوجد؟

ڤيليرزهوف: ما تقوله هو الخطر، لأنه يؤدي إلى الحالة المرضية للاغتراب، وإنكار الشعور بالقيمة الذاتية. وهو نفس ما يحدث في حالات الاكتئاب أو الفصام، بأن يعتقد الإنسان أن ذاته قد ماتت بالفعل، أو إنمحت، أو أنها لم تعد سوى طيف، أو شبح.

فورمان: ولكن هناك هذا المجال الحدي، بأن الإنسان لا يمتلك زمام نفسه، ولكنه يمتلكها رغم ذلك بشكل غير معروف. إنني أعتقد أن توجد مواقف حديه، يجد فيها المرء شكلا من أشكال السعاده، أو آثارا من الأمان التي تعطيه الشجاعة لمواجهة الواقع الاجتماعي، ومواجهة الموت. هل تساعد هذه اللحظات القصيرة من السعادة والانسجام والتصالح مع المجتمع - ربما بعد الظلام الداخلي للنفس والاكتئاب - الإنسان على الاستمرار في الحياة؟

ڤيليرزهوف: ما ذكرته من أن الإنسان لا يمتلك نفسه، أو أنه يشعر بأنه لا يوجد وجودا كاملا، ليست لحظات سعادة، ولكنها عملية احلال للعزلة الاجتماعية واغتراب، وإنعدام الثقة في المجتمع، وفقدان الارتباط بالعملية الاجتماعية وبالمستقبل محل إحساس الإنسان بهوان شأنه وضآلته.

إلا أن هناك شيئا آخر: فعندما يتوافق الإنسان، أو يبدو أنه متوافق مع المجتمع في الاشكال المقدمة لهذا التوافق من وظائف أو تجمعات التضامن الصغيرة، عندئذ قد يفقد الإنسان جزءا من إمكاناته وتجاربه الذاتية. وهو يمكن أن يعيد اكتشاف هذه الإمكانات في اللحظات التي يختل فيها توافقه مع المجتمع. فعندما يعود المرء إلى نفسه، يمكنه أن يكتشف فرديته المستقلة عن المجتمع، وأن كل ما كان يمكن أن يكونه لم يتحقق عن طريق المجتمع. هذه اللحظات هي التي تحمل طابع التحرر، ويمكن أن تكون لحظات سعادة، على الرغم من أنها تتضمن أيضا بالتأكيد تجربة موت، لأن الانفصال عن المجتمع هو تجربة تهدد الحياة نفسها بالخطر. ويتعرف الإنسان على معالم ذاتيته في عملية التمييز بين نفسه من ناحية وبين المجتمع والأدوار التي يقوم بها عادة من ناحية أخرى. هذه هي اللحظات التي يتم تصويرها في الأدب كلحظات معرفة عظيمة. إلا أنها تعتبر إنطلاقات في التجربة الإنسانية لا يتم الاعتراف بها في تقاليد المجتمع. يوضح كل ذلك لماذا يحمل سلوك اللامنتمين للمجتمع إغراءاً شديداً للمتوافقين مع المجتمع. فهؤلاء المتوافقون يشعرون بأن الآخرين قد حققوا في حياتهم شيئاً لم تكن لديهم هم الشجاعة لأن يحققوه، وأبعدوه مذعورين عن طريقهم. بل إن الإفتتان بالمجرمين يدل على أن لدي الناس شعورا بأنهم لم يستطيعوا تحقيق كل شيء في حياتهم، وأن النموذج الآخر المعادي للمجتمع قد يكون أفضل من نموذجهم.

ڤورمان: ذكرت في كتابك «الأدب ومبدأ اللذه» أن قراءة الأدب - إذا ما فهمت على أنها وسيلة لإنارة الوجود الإنساني، سوف تؤدى كفعل من أفعال الفهم والمشاركة إلى التضامن مع سائر البشر: هؤلاء الذين يعيشون معنا، والذين يمكن من خلال حياتهم أن نعيد التعرف على امكاناتنا. ويرى المحلل النفسي إريك هـ. إريكسون أنها علامة من علامات النضج التام، «عندما يعتبر

الإنسان نفسه عضوا في المجتمع الإنساني الكبير ، وفي تاريخ هذا المجتمع ، وعندما يشارك في صراع المجتمع من أجل حياة إنسانية ، وعندما يشعر لفرديته بالأمان داخل هذا المجتمع» . هل قادتك أعمالك الأدبية إلى نوع جديد من التضامن مع مصير الآخرين ، والى تعريفك بارتباطك مع الذين فشلوا في حياتهم ؟

ڤيليرزهوف : لا أرغب في أن أصيغ ذلك في صورة نتيجة محددة . ولكني أريد أن أقول أن المرء يعايش ويتعلم بشكل جديد أثناء الكتابة أشياءاً كان يعرفها معرفة ضحلة ، وهو يضيف لحياته بذلك أشكالا أخرى وتجارب جديدة كانت خارج حدود خبرته ومعرفته . هذا هو نوع من التضامن . كذلك ففي فهم الآخرين نوع من التضامن . فالمرء يتخطى الحدود المبدئية بين ذاته وبين الآخرين والظروف غير المألوفة له ، عندما يضم حياة الآخرين إلى آفاق تفكيره ، ويكتشف أن ما يجري هناك هو جزء منه . وعندما يفهم المرء شيئا من حياة الآخرين فانه يكون قد اكتشف شيئا من ذاته .

ڤورمان : أشرت في حديث لك مع كريستيان ليندر « الكتابة والحياة » إلى أن جزءاً من كتاب « يوم جميل » كان جزءاً من الأحداث التي عايشتها ، وأن جزءا مما قامت به الشخصية الرئيسية في « حدود الظل » كان جزءاً من وجودك الخاص ومن تجربتك .

ڤيليرزهوف : لم يحدث ذلك بالطبع بالمعنى الحرفي . فأنا لم أختلس أموالا ، ولم أهرب سيارات بطريقة غير مشروعة إلى الخارج . ولكن يمكن للكاتب أن يعرض بعض الأحداث والامكانات المتطرفة وغير المشروعة عندما يستخدم ذاته كمصدر للتجربة والخبرة ، ويبدو وكأنه يتناول أشياءاً لا يهتم بها أو لا تطرأ عادة على خاطره في حياته العادية . قد يعني ذلك بالطبع تعريض ذات الكاتب لخطر مستمر واتجاهات مدمرة لشخصه . الا أنه من الضروري عندما يريد المرء أن يواصل طريقه أن يفهم هذه التجارب المنحرفة والخطرة إلى امكاناته الخاصة . ولكن عليه في نفس الوقت أن يصيغها بشكل دقيق ، ويجعلها شيئا موضوعيا ، ويبتعد عنها شخصيا بعداً كافيا .

فورمان : هل يعتبر الأدب إذن تغلب على الظلام الداخلي للذات؟ وهل يمكن أن يكون تبعا لذلك صورة من صور تحرير هذه الذات ، وجزءاً من عملية النضج الداخلي ؟

ڤيليرزهوف : هذا صحيح من الناحية المثالية ، على الرغم من اعتقادي أن عملية الكتابة تنطوي على دوافع تتسلط على الكاتب وتدفعه إلى التكرار . فالكاتب يصطدم دائما بنفس المشكلات ، ثم يتبين بعد ذلك أن هذه المشكلات لم يتم حلها . ولكن المخاطرة المستمرة بالتعامل مع الأجزاء المكونة من الشخصية ، ومع الإمكانات المنحرفة والخطرة والمدمرة لذات الكاتب ، فإنه سوف يكتسب دائما - أثناء الكتابة - مزيدا من الحرية . وعندما يتغلب الكاتب على القلق - وهو لا بد أن يتغلب عليه لكي يكتب - فسوف يمكنه أن يتخطى الحالات المرضية ويتجاوزها ، بحيث لا يعيش بداخلها فقط ، بل وفي مواجهتها أيضا . غير أني لا أعتقد أن الكتابة وحدها يمكن أن تكون تحريرا دائماً للذات . قد يحدث ذلك في حالات نادرة فقط . فمعظم الكتاب قد استمروا في كتابة نفس الموضوع ، وهذا يعني أنهم ظلوا يعالجون نفس المشكلات ، وظلوا شهودا على استمرار وجود هذه المشكلات . ولكن هذا قد جعلهم أيضا يتجاوزون بنظرتهم مجرد ذواتهم ، فلقد استخدموا كل إمكاناتهم في التعبير ، واكتشفوا عبر آلامهم آلام الآخرين ، واستخدموا تجربتهم الذاتية لكي يعرفوا الآخرين .

ڤورمان : قرأت في كتابك « ضوء مزدوج على قطعة من البحر» عبارات غير مألوفة « ينشأ الأدب في الأبعاد التي يريد أن يتجاوزها كمحاولة لإلغاء ذاته ، لأنه يريد أن يصبح تجربة مباشرة ، وأن يجعل الجانب الغامض منطوقا ، ذلك الجانب الذي يسود حياتنا ، والذي نخشاه ، ولكننا نأمل أن يفهمه الآخرون » .

ڤيليرزهوف : إنه شيء غريب حقا أن يكون لجانب من تجربتنا لغة خاصة غير مفهومة للآخرين ، بل وغير مفهومة لنا

أيضا. فالحلم ـ على سبيل المثال ـ هو لغة يتعذر علينا حل ألغازها. كذلك فإن حديث المرضى بالفصام غير مفهوم ومجهول تماما للآخرين، ولكنهم يعبرون عن أنفسهم بصفة مستمرة، يريدون أن يكونوا مبهمين، وأن يتم فهمهم في نفس الوقت. لذلك يوجد هذا النظام السري للغتهم.

يؤثر هذا التناقض على الأدب أيضا تأثيراً فعالا: التناقض بين الاتجاه للاعتراف، والاتجاه لتعمية الاعتراف. فكل كاتب يريد أن يعمم تجربته على المجتمع حتى يمكن فهمها، ولكنه لا يريد أن يكون مفهوما لأنه لا يعرف الآخرين، ولا يدري ان كانوا اعداء!

فورمان: أو إن كانت كلماته سوف تستخدم سلاحاً ضده.

ڤيليرزهوف: من المهم أثناء الكتابة أن يتغلب الكاتب على نظرة الآخرين، أي أن يبدأ في الحديث عن نفسه. وأداة التخلص من هذه النظرة التي تثير القلق في النفس هي: التخيل القصصي، وذلك بأن يقص الكاتب حكاية تبدو كأنها لفرد آخر وليست له. وهو لكي يعرض تجربته دون معوقات، يقدمها من خلال شخصية رئيسية هي التي تقوم بالتجربة، وتصوغها، وتمثلها إلى النهاية.

ڤورمان: يوجد أثناء الكتابة بالتأكيد هذا الإحساس بأن الكاتب تحت المراقبة، وأن الآخرين هم العدو، وهم الجحيم. ولكن أيوجد من الناحية الأخرى شعور بالتشجيع وتضامن الآخرين؟ أم أن إحساس الوحدة هو الثمن الوحيد للكتابة؟

ڤيليرزهوف: يوجد لدي الكاتب بالطبع الإحساس بأنه سيجد من يفهمه. بل إن الشرط الأساسي الذي يضعه الكاتب لنفسه عندما يكتب شيئا هو أن هناك إنساناً ما سوف يقرأ ما كتب وسوف يمكنه أن يفهمه، وإلا ما حاول الكاتب أن ينشر شيئا.

وتخدم الكتابة أغراضا مختلفة، منها تلك الرغبة في أن يقرب الكاتب من الآخرين صورة محددة عن نفسه. وهناك بلا شك عديد من الكتاب الذين يحاولون تقديم صورة طيبة عن أنفسهم، ربما تلك الصورة التي يتمناها المرء نفسا، أو يتخيلها في أحلامه.

إن الكتابة بالنسبة للكاتب هي معرفة وتحقيق للرغبة وعملية توصيل، وهي بالنسبة للقارىء نداءاً يحرك فيه أشياء مشابهة، أو يكشفها، أو يجعلها قابلة للادراك.

ونحن لكي نفهم الأدب ـ محتاجون لنظرية في السلوك الممكن القابل للنقل. إنني أعتقد أن الكتابة ـ في صميمها ـ تنطوي على الثقة بأن الحياة هي عملية اتصال. ولكن لكي يمكن للمرء أن يقول لنفسه، ويقول للآخرين شيئا له معنى أو قيمة، فلا بد له من التخلي عن أنواع الارتباط الاجتماعية الرخيصة والتي تحجب الواقع، وأن يضعها موضع الاستفسار، حتى يمكنه أن يرى الحياة وأن يرى نفسه من منظور خارجي، ومن خلال الوعي بالفناء وتجربة الموت، من خلال هذا الموقف البشري المتطرف في أساسه بأن الإنسان عقل وجسد، بأنه فرد وكائن اجتماعي. ففي كل مكان يتعرض الإنسان للإمكانات التي تفسد عليه حياته، وتعرضه للاغتراب عن الذات، وفقدان وضعه الاجتماعي، كأن يتقدم الإنسان في العمر، وتختفي البدائل المطروحة أمامه، ويصبح ماضيه أكثر من مستقبله. مواقف تعرض توازن الذات للخطر، أو لنقل: تضعها موضع الاختبار.

فورمان: هناك جملة في مذكرات داج همرشولد تقول أن «الحياة هي التهيؤ لميتة لائقة».

ڤيليرزهوف: هناك صياغات كثيرة مشابهة. فلقد قال جوزيف كونراد ـ على ما أعتقد ـ أن «الكتابة هي تعلم الموت» وهو يعني أن الكتابة هي شكل من أشكال إكتمال الوعي.

إن عملية تحقيق واعية للذات لا بد وأن تقوم على إستيعاب الموت كأحد شروطها، وعلى الرغم من ذلك تعيش في حالة من التوافق. أما من لم يستطع أن يحقق ذاته فلن يمكنه أن يموت بمنجى من اليأس. ومن يشعر بأنه لم يعيش حياته حقا، فلا يمكن أن ينتهي على أحسن الفروض إلا في

البؤس. فلقد ضاع كل شيء ولم تعد هناك فرصة لتعويض ما فات.

إن المسيحي المؤمن يمكنه أن يأمل في إصلاح ما فسد، وأن يطمع في الخلاص، أما من لا يقوى على ذلك فعليه أن يتدبر نفسه خلال فترة حياته المحدودة.

فورمان: دونما فرصة للتصالح.

ڤيليرزهوف: نعم، دونما فرصة للتصالح فيما بعد. إن الياس قد يتخفى في أغلب الأحيان، ويعبر عن نفسه في صورة أرهاق، أو كراهية، أو نفي للذات، أو مشاغبة، أو حالات اكتئاب متسللة. وكثيرا ما اتخذ اليأس صورة مقنعة من الذبول والبلادة. كما أنه لا يظهر عادة بصورة واضحة. لأنه إذا ما وضح كانت هناك فرصة لمعرفته. هذه كلها هي أشكال للموت لا يحس بها الإنسان إحساسا واعيا.

فورمان: هناك هذه العباره في مذكرات داج همرشولد «ينبغي أن تكون لدى الشيوخ القدرة على الكشف والاستطلاع». هل يمكن أن توجد لإنسان متقدم في العمر، لم يعد عليه أن يثبت ذاته في صراع المنافسة في الحياة - الفرصة لحرية جديدة؟ وهل يمكن للتجربة الجدية للموت أن تساعد الإنسان في التغلب على أشكال الخوف، والتسليم بالأمر الواقع، وأن تهديه من جديد إلى الحرية والكرامة؟ وهل يمكن لجيلنا الذي تهدده أخطار التدمير الشامل أن يجد شكلا جديدا من التضامن والحرية؟

ڤيليرزهوف: لا أدري اذا كان من الممكن التنبؤ بشكل سليم بمصير جيلنا، وبفرص المعرفة التي ستتاح له. بل إلى أي حد يمكن للمرء على وجه الإطلاق أن يتوسع في تطبيق معنى كلمة «جيلنا»؟ هل على الذين يعيشون اليوم؟ سوف لا يسري ذلك بالقطع بالنسبة للعالم كله لأنه لا يوجد - بسبب مستويات التطور المختلفة - أي توافق زمني. أي أن هناك تفاوتا زمنيا من الناحية الحضارية بين المجتمعات المختلفة في عالمنا الحالي. غير أن هذا التفاوت الزمني من الناحية الحضارية يصبح توافقا زمنيا إذا نظرنا إليه من ناحية الأخطار النهائية التي تهدد مستقبل البشرية. فالكوارث تهدد الجميع، وسوف تكون على مستوى عالمي. ربما تدفع هذه الصورة المرعبة المظلمة الناس إلى التحرك في اتجاه التغيير.

إن هناك ضرورات ملزمة بالمعرفة، وإن كنت لا أعرف إذا ما كانت فرصا ام لا. فالناس لا تفكر إلا في أقرب الاشياء إليها، أي في حاضرهم، وهم ينشغلون بتحقيق مصالحهم الشخصية، ويتمسكون بعاداتهم، وتستحوذ المصالح الجزئية على الاهتمام في كل مكان. ويبدو أن معظم الناس قد تعبوا من الأصوات التي تطالبهم بضرورة تجاوز حياتهم الشخصية. فهم يريدون الآن أن يشبعوا أطفالهم، ولا يكادون يفكرون في الأطفال الذين لم يولدوا بعد. والنتيجة: أنهم جميعا متورطون في صراع الحياة اليومي. ومع ذلك لديهم الثقة في أن الحياة سوف تواصل مسيرتها بأي صورة من الصور، حتى ولو بصورة غامضة.

ولكنك ذكرت منذ قليل نصا جديراً بالاهتمام حقا: «ينبغي للشيوخ أن يكونوا قادرين على البحث والاستطلاع». ولكن لماذا الشيوخ بالذات؟ إن معظمهم يتعرض للهلاك في مجتمعنا، ويفرض عليهم نوع من العجز الاجتماعي والنفسي السابق للأوان. إلا أن هذا النص يعني شيئا آخر أكثر أهمية، وهو أنه يجب على الإنسان، لكي يفكر تفكيرا ينصف الواقع ويتمشى معه، أن يكون قد قطع وراءه طريقا طويلا، وأن يكون قد تغلب على القلق، وكل ما يسيطر عليه طابع القلق. يمكن أن يكون هذا تصورا رائعا لإمكانات الشيخوخة، وإن كانت الفرصة لتحقيقه في ظل الظروف الحاضرة فرصة محدودة.

ولكن المسألة الأساسية في سياق الموضوع الذي نتحدث فيه هي أنه لا بد للمرء أن تكون لديه القدرة على التخلص من التورط الأعمى وغير الواعي في العادات، وأن تكون لديه القدرة على التحرر من الالتزامات والقيود الداخلية والخارجية. لذلك يمكن أن يكون الشباب هم عنصر التجديد لأنهم لم يتورطوا بعد في الحياة العملية.

فورمان: ما هو دور الأدب إذن؟ وأين تكمن فرصته؟
ڤيليرزهوف: يمكن أن يقوم الأدب بتجديد وتوسيع نطاق التجارب التي يقوم بها الناس عندما يشكلون حياتهم. وينطوي هذا العمل دائما على عنصر الخيال المضاد للواقع كالرغبات، والاشواق والآمال. فهذه هي القوى التي تشارك عادة عند تغيير بناء العالم. وفي الأدب مجال واسع لوضعها موضع التجربة.

أضف إلى هذا أن الأدب قادر على أن يجعل الإنسان على وعي بامكانات الشقاء والأخطاء المختلفة. وما يكمن فيها من قوى حبيسة وطاقات مطمورة. وتصوير الأعمال الأدبية للشقاء وصور الحياة الزائفة يمكن أن يكون عاملا محررا، لأنه يوقظ قوى المقاومة لدي الإنسان، ولا أقصد بذلك المقاومة التي تجعله يكبت إمكاناته من جديد أو جزءا من طاقته، بل المقاومة التي تحفذ الإنسان على التميز الخلاق لذاته.

سوف يطابق القارىء نفسه مع هذه النماذج من الحياة، وسوف يدخل معها في علاقة شخصية، ولكنه سوف يميز نفسه أيضا.

سيقول لنفسه: أنا أيضا كذلك، أو من الممكن أن أكون كذلك. غير أنه سيقول لنفسه أيضا: إنني شيء مختلف، ولا يتحتم أن أكون كذلك. وسوف يتوقف كل شيء على هذه العباره: لا يتحتم أن أكون كذلك.

هرمان هسه، نحن نحيا

نحن نحيا في الشكل والمظهر
ونحس في أيام العذاب وحدها
بالوجود الخالد الذي لا يتغير،
تحدثنا عنه الأحلام الغامضة
نحن نبتهج بالوهم والزبد،
نشبه عميانا بلا دليل،
نبحث جاهدين في المكان والزمان
عن شيء لا نجده إلا في الأبد.
نحن نرجو الخلاص والنجاة
في عطايا الحلم التافهة
بينما نحن آلهة ونشارك
بنصيب في مبدأ الحقيقة

(ترجمة د. عبد الغفار مكاوي)

هرمان هسه ، حياته ومؤلفاته

١٨٧٧ - ١٩٦٢

ترتبط نهضة هرمان هسه الأخيره بروايته « ذئب البطاح » Der Steppenwolf (١٩٢٧) ولم تكن ألمانيا موطن هذه النهضة ، وإنما الولايات المتحدة واليابان ، وقد بلغت هذه الموجة مدها في الولايات المتحدة في السنوات الأخيرة من الحرب الفيتنامية ، ويبدو وكأن «ذئب البطاح » قد عبر عن الاحباط والحيرة وفقدان الثقة عند جيل الشباب في أمريكا في تلك الفترة وعن بحثه عن ملاذ من الغربة ورغبة في الانطلاق من قيود المدنية .

- ولد هرمان هسه عام ١٨٧٧ ببلدة كالف ، في منطقة من أجمل المناطق الطبيعية بمقاطعة فيرتمبورج ، وكان أبوه من المبشرين المسيحيين ، وكانت أمه أيضا ابنة لمبشر مارس نشاطه في الهند . ونشأ هرمان في جو طابعه الإفراط الديني ، وتسيطر عليه القيود والاعراف التي ترتبط عادة بهذا الإفراط .

- ألحقه والده عام ١٨٩١ بمعهد ماولبرون البرتستنتي ليدرس اللاهوت ، ولكنه ما لبث أن سئم الدراسة في هذا المعهد الديني ، فهرب منه فالحقه والده بمدرسة علمانية هي مدرسة كانشتات ، ولكن حماسه لهذه المدرسة لم يكن أفضل من حماسه للمدرسة السابقة .

- تقلب هرمان هسه في الفترة التالية في مهن عديدة ، والتحق أخيرا في خريف عام ١٨٩٥ بمكتبة بمدينة توبنجن لتعلم مهنة بيع الكتب . وفي هذه الفترة بدأ في كتابة الشعر ، وهو شعر رومانسي الطابع تعمه الكآبة ، ويشيع فيه الحنين وشعور الوحشة .

- لقد قرر هرمان هسه أن يحترف الأدب ، وفي هذه الفترة ينتقل من توبنجن الى بازل بسويسرا ، ويقوم برحلة الى إيطاليا ، وينشر عام ١٩٠٤ روايته « بيتر كامينتسند » Peter Camenzind ، وتحمل هذه الرواية بوضوح خبرة صباه وفشله في المدرسة ، وشعور الضيق الذي طغى عليه إزاء « المدنية الحديثة » .

- عام ١٩١١ يرحل هسه الى الهند ، وتستغرق هذه الرحلة عدة سنوات ، وكان دافعه اليها الرغبة في الخروج من عالم المدنية الغربية ، على انه أيضا في الهند بين رهبان بوذا يشعر بنفس الأسى والحنين الذي دفعه الى الرحلة : «علي إذن أن أجد القناطر السحرية بنفسي . . . لا بد أن أجد أوربا الحقيقية والشرق الحقيقي في قلبي وروحي . . . »

- بهذه الحساسية يقف هسه على أبواب « العصر الجديد » الذي فجرته الحرب العالمية ، إن ما يفتت كبده هو « الحقد » من حوله ، هو النزاع الذي يسحق « الفرد » والشخصية الإنسانية . فنظرة هسه الى الحرب هي نظرة وجودية لا سياسية . وفي هذه الفترة تبدأ علاقته بالتحليل النفسي ، وتجيء روايته « دميان » Demian (١٩١٩) لتعبر عن هذه المرحلة .

- عام ١٩٢٧ ينشر هسه روايته الشهيرة « ذئب البطاح »

Der Steppenwolf ، ويمكن أن نسميها رواية ما بعد الحرب، رواية القلق النهائي بعد فوضى الحرب، ورواية «الرجل» في سن الخمسين في قمة أزمة حياته، وحين يفكر في يأسه أن ينهي حياته بنفسه.

ـ منذ سنين ويعيش هسه في مونتانيولا (بالقرب من مدينة لوجانو بسويسرا)، ويتابع انتاجه: «نارسيس وجولدموند» Narziß und Goldmund (١٩٣٠)، «الرحلة الى الشرق» Die Morgenlandfahrt (١٩٣٢)

ـ نال هرمان هسه عام ١٩٤٦ جائزة نوبل للأدب عن روايته «لعبة الكريات الزجاجية» Das Glasperlenspiel (١٩٤٣) وقد عكف هسه على وضع هذا المؤلف أكثر من عشرة أعوام، من عام ١٩٣١ الى عام ١٩٤٣. وهي من الروايات التربوية التطورية مثل رواية جوته «فيلهلم مايستر»، ويعبر هسه من خلالها عن مثاله الروحي الحضاري الذي يؤلف بين العلوم الطبيعية والإنسانية.

ـ توفي هسه عام ١٩٦٢ في مونتانيولا بسويسرا عن خمسة وثمانين عاما.

ـ ترجمت الى العربية من أعمال هرمان هسه روايتيه «Peter Camenzind» و«Das Glasperlenspiel»، والترجمتان من وضع الدكتور مصطفى ماهر، والرواية الأولى بعنوان «قصة شاب»، روايات عالمية ٤٦٧، فبراير ١٩٦١، والثانية بعنوان «لعبة الكريات الزجاجية»، دار الكاتب العربي (الهيئة العامة للكتاب).

مجدي خليل

هرمان هسه، الأديب والشهرة

منذ أن نشر هرمن هسه روايته «بيتر كامينتسند» (١٩٠٤) وهو من مشاهير الأدباء الألمان. والمقال التالي يطرح السؤال عن مكونات هذه الشهرة أو عن أسباب هذا النجاح، وبالتالي يطرح السؤال عن علاقة أعمال هسه الروائية بعصره، باعتبار هذه الأعمال استجابات أدبية لمواقف اجتماعية وحضارية وتاريخية، ومن الضروري في البداية أن نعرف بهذه الأعمال.

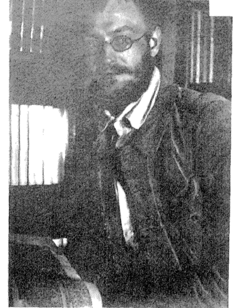
الرواية الأولى

«**في البداية كانت الأسطورة**»، بهذه العبارة يبدأ «الابن الضال» بيتر كامينتسند قصة صباه وتمرده، وفي النهاية ربما كانت أيضا الأسطورة. وبين البداية والنهاية «الرحلات الضالة الكثيرة، والسنوات المستهلكة العديدة. المرأة التي أحببتها، والتي لا زلت أحبها . . . والأخرى التي أحبتني . . . والأب الذي عدت الى القرية من أجله . . . ولكن هذا ليس كل ما في الأمر . . . » (ص ٢٢٣)[1]

والأسطورة قديمة وجديدة في نفس الآن، أسطورة الخروج والضياع ثم العودة، وأسطورة البحث عن الذات. أراد والد بيتر أن ينشئه على الجد والعمل وعلى مفاهيم الواجب والمنفعة وأن يورثه قيمه وأعرافه، ولكن «الطبيعة الغامضة المسرفة» أبت عليه طريق الأباء والأعراف. فبيتر كامينتسند هو ابن الطبيعة:

«كانت الجبال والبحيرة والشمس هي أصدقائي، كانت تحكي لي وكانت تربيني وكانت لوقت طويل أحب الى نفسي وأقرب اليها من الناس ومن مصائر الناس، وكان أكثر ما ينال حبي وما أفضله على البحيرة البراقة وأشجار الصنوبر الحزينة والصخور المشمسه: هو السحاب.

١) ارقام الصفحات تشير الى الترجمة العربية لرواية «بيتر كامينتسند»، وهي من وضع د. مصطفى ماهر

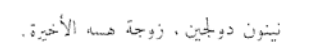


هرمان هسه في شبابه ، نحو عام ١٩١٠ .

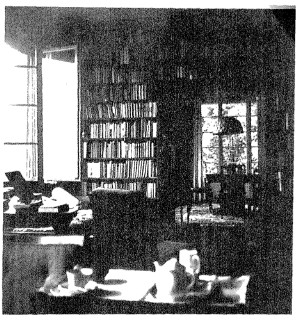


ماريا برنولي ، زوجة هسه





نينون دولجين ، زوجة هسه الأخيرة .



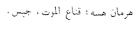
حجرة المكتب وتؤدي الى غرفة الطعام بمنزل هرمان هسه .



مونتاجونوتا . منصة العمل ، التي استخدمها هسه لاعداد بريده اليومي .

مقبرة هرمان هسه وزوجته نينون .





هرمان هسه : قناع الموت ، جبس .



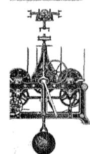


دار بيع الكتب هكنهور بتوبنجن . حيث قضى هسه فترة التدريب على هذه الحرفه .

nl. Perrot & Sohn,
Turmuhrenfabrik
Calw.
Württemberg.
Gegründet 1869.

Calw, den 19. Sept. 1895.

Wohllöbl. Herrn



Hiermit bescheinige ich,
daß Hermann Hesse
von Anfang Juni 1894 bis
Mitte Sept. 1895 in
meiner Werkstatt beschäftigt
gewesen ist u. sich in mehreren
Zweigen meines Geschäfts
Kenntnisse u. Fertigkeiten
erworben hat.

H. Perrot.

Spezialität:
Turmuhren
in jeder Grösse,
Uhren
für Rat- und Schulhäuser, Bahnhöfe, Kasernen, Fabriken u. s. w.
Perron-Uhren,
Allarmläutewerke,
ktrische Zeigerwerk-
Einrichtungen.
sfertigung und Neukonstruierung
mechanischer Arbeiten
jeder Art.

Prämiirt
Stuttgart 1881.

شهادة التدريب المهني التي حصل عليها هسه من مصنع ساعات بيرو ، بالان (١٨٩٤ـ١٨٨٥)

هسه يستحم بالقرب من زيورخ ، عام ١٩٤٣





هرمان هسه ، نحو عام ١٨٩٥ .

روت ، زوجة هرمان هسه الثانية ، واسم عائلتها الأصلي فنجر .



أروني في الدنيا الواسعة رجلا يعرف السحب ويحبها أكثر مني ! أو أروني في الدنيا شيئا أكثر جمالا من السحب !
إن السحب هي لعب وسلوان، هي بركة ونعمة، هي غضب وقوة فتاكة. السحب رقيقة ناعمة، وادعة كأرواح المواليد، جميلة سخية، كريمة كالملائكة الكرام، قاتمة، محتومة، قاسية كنذر الموت. انها تحوم بلونها الفضي في طبقة رقيقة، وهي تبحر ضاحكة بلونها الأبيض ذي الإطار الذهبي، وقد تقف للراحة فتتلون بلون أصفر وأحمر وأزرق. السحب تتسلل عابسة متباطئة كالقتلة، وتندفع صاخبة كالفرسان المغاوير، وتبقى عالقة حزينة حالمة في طبقات مرتفعة شاحبة، كالنساك المنعزلين المكتئبين، والسحب تتخذ هيئة الجزر السعيدة، وهيئة الملائكة ذوي البركة، وهيئة الأيادي المهددة، والشرع المهتزة وطيور الكراكي الهائمة. وهي تحوم بين سماء الله وبين الأرض المسكينة فكأنها كنايات جميلة عن حنين الناس كله، تتصل بالسماء وبالأرض معا - كأحلام الأرض التي تلتصق روحها المدنسة بالسماء الطاهرة. وهي الرمز الخالد لكل تجوال وكل سعي وكل رغبة وكل حنين الى الوطن. **وكما تتعلق السحب بين الأرض والسماء مترددة، مشتاقة عنيدة، كذلك تعلق أرواح البشر مترددة مشتاقة عنيدة بين الزمان والأبد.**

آه، يا للسحب الجميلة الهائمة الدائبة! كنت طفلا لا أعرف شيئا فاحببتها، وتطلعت اليها، **ولم أكن أعرف أنني أنا أيضا سأسير عبر الحياة كالسحابة، جائلا، غريبا في كل مكان، هائما بين الزمان والأبد.»** (ص ٢٨/٢٩)

يغادر بيتر قرية الأباء والتقاليد، باحثا عن «الأسطورة»، متشوقا الى «تاج الحياة»، ويهيم على وجهه عبر ألمانيا وفرنسا وايطاليا. ويعشق، ولكنه يعشق في حلم وتردد، ويعاني شقاء العاشق الخائب وتعاسته، ويعقد صداقات عميقة ما تلبث أن تقطعها نهاية اصدقائه المفاجئة، وتعصف به حياة المدينة في باريس، فيسرف في الشراب والتدخين، وتضطرب به الأيام في رحلته «في دنيا الفكر وما يسمى بالثقافة»، الى أن يجد بين أحضان الطبيعة في ايطاليا ما يشفي كآبته ويشبع حنينه الى «جمال الطبيعة الصامت» والى التعمق في لغتها «المستغلقة الجميلة». ويجد بيتر كامينتسند في تعاليم القديس فرانتس الاسيزى Franz von Assissi المدخل الى فهم لغة الطبيعة والى الحب الذي «لا ينطق به كلام» والى الحب الدائم «دون انفعال».

ويعود بيتر كامينتسند الى قرية الأباء كما عاد الابن الضال، وقد اهتدى الى مراده أو قد ارتد الى صوابه أو قد استكان وشفي من غلوائه. لقد ساقني - كما يقول - «مسعاي الأحمق لنيل سعادة الدنيا . . . رغم ارادتي الى الركن القديم بين البحيرة والجبال، وأعادني الى المكان الذي هو مكاني . . .». ويعد بيتر نفسه في النهاية لكي يحل محل صاحب الحانة الوحيدة في القرية، بعد أن حلت بصاحبها العلة وأخذ منه الهرم مأخذه.

لقد راودت بيتر كامينتسند أثناء تجوابه فكرة وضع عمل أدبي كبير يبدي فيه رأيه في حياة العصر، ويقول بيتر عن خطة هذا العمل:

«كنت ... آمل أن أصنف كتابا أدبيا كبيرا أقرب فيه الى الناس في هذه الأيام حياة الطبيعة العظيمة الصامتة، واحببهم فيها. كنت أريد أن اعلمهم خفقة قلب الأرض، وأن يشتركوا في حياة الكل المتكامل، وألا ينسوا في زحمة مصائرهم الخاصة الصغيرة، أننا لسنا آلهة، وإننا لم نخلق أنفسنا بأنفسنا، بل أننا أبناء وأجزاء الأرض والكل الكوني. كنت أريد أن أذكر الناس بأن الانهار والبحار والسحب الزاحفة والعواصف مثلها مثل أغنيات الشعراء وأحلام الليالي، رموز وحملة الحنين الذي يبسط جناحيه بين السماء والأرض ويهدف الى اليقين . . .» (ص ١٦٥)

«. . . كنت اريد أن اعلم الناس أن يلتمسوا في الحب الأخوي للطبيعة منابع الفرحة وتيارات الحياة. كنت أريد

أن ادعو الى فن المشاهدة والتجول والتمتع، والى الابتهاج بما هو حاضر. وكنت أريد أن أجعل الجبال والبحار والجزر الخضراء تتحدث اليكم بلغة قوية خلابة، وكنت أريد أن اجبركم على أن تروا الحياة النشيطة المنوعة الى اقصى درجات التنوع والتي تضطرب خارج حدود بيوتكم ومدنكم كل يوم فتزدهر وتفيض فيضا . . . » (ص ١٦٦)

لقد عزف هسه بهذه التهويمات الشعرية عن الطبيعة لحنا تهتز له النفس في حنين خفي، وخاصة في مرحلة البحث والشباب المبكر. وعبر برفضه للمدنية وانسحابه الى الداخل وتعبده في الطبيعة وتعاطيه الكآبة والحزن عن تلك المشاعر الغامضة التي تعتلج بها النفس المأزومة في مرحلة الانتقال. بدا وكأن هسه يكتب لقرائه عن وحشتهم وغربتهم في عالم المدنية البرجوازية، وبدا وكأنه يستنطقهم أحلامهم الشعرية، ويستنطق جمهوراً كبيراً من القراء عند مطلع القرن تذبذبهم بين الأمل والاستكانة. ورغم أن هسه في روايته « بيتر كامينتسند » وفي جميع رواياته التالية لا يلمس بصورة أو أخرى قضايا الواقع اليومي وقضايا السياسة الملحة إلا انه يعكسها على مرآة النفس وصراعها الداخلي، بل ويبدو ـ على ما في ذلك من تناقض ـ أن مرجع نجاحه الضخم أنه قد أضفى على قضايا العصر صبغة الصراع الذاتي، وألبسها صورة فردية نفسية.

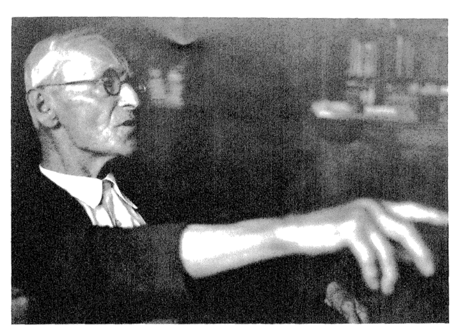
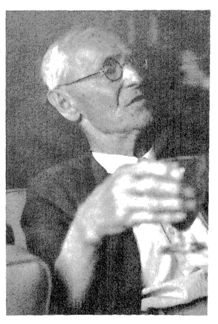
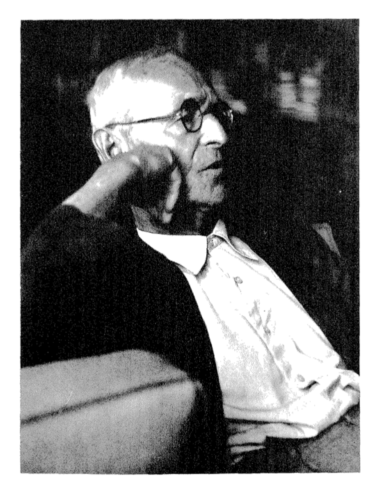
« دميان » والحرب العالمية الأولى

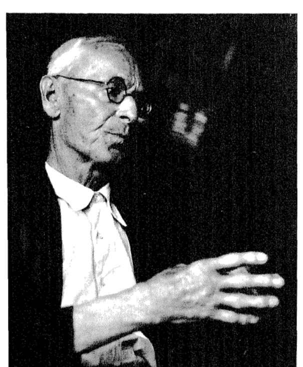
مثلت رواية « بيتر كامينتسند » المرحلة الأولى من حياة صاحبها وعصره، وتنتهي هذه المرحلة بانبثاق الحرب العالمية. وما يلبث أن ينفض عن المؤلف الكثير من الأصدقاء والمعجبين، ويعلنه أصحاب المكتبات بحجزهم على كتبه، وتتهمه الصحافة الألمانية بالخيانة، ذلك أنه يدعو الى السلم، وينادي بالتضامن « ضد الحقد »، في حين تثير الحرب ـ في ألمانيا وفرنسا على السواء ـ حماس الناس وحميتهم، وكأنها بداية لميلاد الإنسان الجديد. ويعيش هسه هذه السنوات في عزلة واضطراب عظيم، ويلجأ تحت شبح مخاوفه الى طبيب نفسي من تلاميذ « يونج »، مؤسس علم نفس الأعماق (سيكولوجية اللاشعور) ويجلس اليه ٧٠ جلسة للتحليل النفسي.

كانت استجابة هسه لتجربة الحرب وتجربة التحليل النفسي هي روايته « دميان » Demian (١٩١٩)، وتقدم بضمير المتكلم قصة حياة شاب مرهف شديد الحساسية، ولم يقصد بها المؤلف قصة شاب بعينه، وإنما قصة جيل من النشء، كما يشير العنوان السفلي للكتاب، وبطل القصة وراويها هو إميل سنكلير، أما دميان فهو في حياة سنكلير بمثابة « المرشد أو القائد الموجه »، ويشرح المؤلف وظيفة هذه الشخصية بقوله: « ليس دميان في الحقيقة بفرد من البشر، وإنما هو مبدأ وتجسيم لحقيقة ما ... أو لدرس من الدروس ».

والقضية التي تواجه سنكلير منذ صباه المبكر هي ثنائية الحياة الإنسانية أو ثنائية الطبيعة الإنسانية بين قوى النور والظلام، بين الأمان والغواية، بين الأمل وفوضى الباطن. ويبدأ وعي الصبي بهذه الثنائية ولم يتجاوز العاشرة من عمره. فعالم الطفولة الأول تحطمه مخاوف الصبي العصابية، ويجنح بدافع التباهي الطفولي الى الكذب والسرقة، ويقع في تبعية صبي شقي منحرف، ولا ينقذه من هذا الاضطراب إلا تلميذ جديد في المدرسة هو دميان، يخلصه من هذه التبعية ويفتح له عالما جديدا بافكاره الروحية. ولكن ما يلبث أن يفرق بينهما تفاوت الاستعداد. ومن جديد يقف سنكلير وحيدا، يملؤه الحزن والخزى، ويمضي في حياته موزعا بين الاسراف وكبح جماح النفس، ولا ينقذه من هذا التمزق إلا مقابلة لفتاة غريبة، تتراءى له وكأنها تحمل ملامح دميان. وتراوده احلام داعرة مع هذه الحبيبة والأم، تملئه خوفا وسعادة في نفس الوقت. وتقع في يد سنكلير في هذه الفترة ورقة تتحدث عن إله غريب يدعى ابراكس، يجمع في ذاته بين المبدأ الإلهي والمبدأ الشيطاني في نفس الوقت.

بعد انتهاء الدراسة المدرسية يلتقي سنكلير بعازف ارغل

هرمان هسه منهمك فى الحديث ، من تصوير نجله المصور مارتن هسه .
برن .

«لم أكن يوماً من خلال تطوري بمعزل عن مشاكل العصر ، ولم أعش أبداً ، كما تبين كتاباتي السياسية ، فى برج عاجي . ولكن مشكلتي الأولى الملحة لم تكن الدولة أو المجتمع أو الكنيسة وانما الانسان الفرد ، الشخصية الانسانية فى تفردها وتميزها لا فى تعددها» (هرمان هسه ، عام ١٩٥٠) .

يعرفه باسرار هذا الإله الغريب، فتعاليمه تقوم على احترام الذات، وعدم الحظر على نوازع النفس وتطلعاتها. وينتهي سنكلير من هذا اللقاء الى أن واجب الإنسان الراشد أن يتحسس طريقه دائما الى الأمام.

في الجامعة يلتقي سنكلير بدميان من جديد، ويلتقي بامه « ايفا »، التي تبدو له كصورة أخرى للحبيبة. وبواسطة هذه الأم يتعرف على ملامح حياة جديدة في المستقبل بعد انهيار الحياة الحاضرة. على أن هذا الحلم ما يلبث أن تبدده نواقيس الحرب، التي تسوق دميان وسنكلير في دوامتها الرهيبة، ويلتقي سنكلير مرة أخيرة بدميان في الحرب وقد أصيب بجروح بالغة، فيحمله هذا بقبلة وداع وصية الأم « ايفا » ورسالة المستقبل ويخالج سنكلير في النهاية شعور عميق أنه قد توحد مع دميان.

إن « دميان » وثيقة اضطراب واختلال عام تعبر عن الحنين الى نظام جديد، والقصة أشبه بقصيدة تعليمية توجه نقداً شاملا عاما الى حضارة العصر. ومنطلق هذا النقد هو الإنسان الفرد. ففي زمن رخصت فيه حياة الفرد يؤكد هسه قيمة الفرد المطلقة، ويؤكد في روايته أنه لا يتحدث عن مصير خيالي وإنما عن الواقع. ووظيفة دميان بالنسبة لسنكلير بطل القصة هو انه « صديق وموجه »، وهي الوظيفة التي يتخذها هرمان هسه بالنسبة للقارىء، وهو ما يسمح باسقاط حوادث الرواية الخاصة والشخصية على الأحداث السياسية، ولا يترك هسه هذا الاحتمال للصدفة وإنما يضمه الى البناء الداخلي للرواية من خلال صورة « الصديق والموجه » دميان. فدميان يظهر على مسرح الأحداث في مراحل هامة من حياة سنكلير، في المدرسة وأثناء الدراسة الجامعية ثم خلال الحرب، وفي كل مرحلة يؤدي وظيفة الموجه الذي يخطط للحياة في المستقبل، بل هو يخطط لإنسان المستقبل، وبذرة هذا الإنسان الجديد تكمن في تحوله في الباطن وتغلبه على سجن الحاضر من حوله. وليس من الغريب أن يقبل الشباب الألماني بعد الحرب في حماس على هذه الرواية. فالكتاب يعد القارىء بيوتوبيا جديدة، ويعزف لحنا شاعريا مشوقا، ويدّعى فتح طرقٍ جديدة أمام النشء والشباب للخروج من دمار الحرب والفوضى التي خلفتها.

يحلل هسه عصره من خلال صور نفسية عصابية ومن خلال تنبوءات نفسية مستقبلية، وهذا الأسلوب يتجاهل بطبيعته من البداية حوادث الواقع وروابطه والتزامات الحياة اليومية، وإنما يرى مشاكل العصر من منظار نفسي، ويدعو الى التغيير من خلال القوى النفسية والقيادة الفردية المثالية. وهو طريق مغر للفرد في وحدته وانهزامه وتحرقه الى وجود أفضل، ولكنه طريق خطير إذا ما تخيلنا هذه القيادة الفردية في الواقع وقد ملكت زمام الجماهير وزمام السلطة. ثم كيف يكفل لهذه القوى النفسية أن تعيد الواقع المضطرب الى نصابه. أليس من المحتم أن تفر هذه القوى النفسية هربا من الواقع، ربما قبل أن تلامس الواقع، خوفا من أن يحطمها الواقع أو يحرقها بناره.[٢]

« ذئب البطاح » أو عبقرية الألم

هذا الكتاب هو كتاب « الأزمة »، « أزمة الحياة وأزمة الفنان وأزمة المجتمع »، كما يقول احد النقاد[٣] ويقول الكاتب المسرحي بيتر ڤايس عن رواية « ذئب البطاح »: « لقد كتب هذا الكتاب بيد أخ لي. ففيه وجدت موقفي مشروحا، موقف المواطن الذي يتشوق أن يكون ثوريا، ولكن أنماط الحياة القديمة تثقل عليه وتشل حركته »[٤]

وبطل القصة هارى هلر قد بلغ الخمسين من العمر، وبالرغم من ذلك ما زال يعيش في وحدته وكتبه ودوامة تأملاته دون روابط أو التزامات ما، فهو يرفض حياة

---

٢) انظر
Klaus Günther Just, Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart, Bern 1973, S. 454.

٣) Ebenda, S. 454f.

٤) Peter Weiss, aus „Abschied von den Eltern", in: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf", Frankfurt/M. 1972, (suhrkamp taschenbuch 53) S. 324f.

الانماط الراكدة وحياة العقم النفسي والعقلي، ويحن في نفس الآن الى حياة الأمن والاستقرار التي يعيشها المواطن العادي، وتتنازعه الكثير من الاضداد، فمن جانب تتطلع نفسه الى الصفاء الكامل والى الفناء في الله ومن جانب آخر تتشوق الى الملذات الشهوانية والى الفناء في العالم السفلي.

ومن الواضح من البداية أن «ذئب البطاح» تعبر أيضا عن أزمة الفنان في سن الخمسين أو في مرحلة من مراحل العقم والشك واليأس والنهم في متع الجنس، وعن أزمة الحضارة الحديثة، حضارة «موسيقى الجاز» و«الاتوموبيل» التي تأنف منها النفس المحافظة.

وتصور لنا القصة حياة هاري هلر من جوانب عدة، ففي البداية نراه من منظار خارجي، من منظار شاب ينقل الينا انطباعاته عن حياة هذا «الغريب» في المدينة، ثم نتعرف على هلر من خلال «مذكراته»، ثم من خلال كتيب بعنوان «مبحث عن ذئب البطاح». ولا نعرف بدقة من مؤلف هذا المبحث ولكن من الواضح أن هذا المبحث بمثابة مرآة يضعها المؤلف أمام هلر ليقرأ فيها قصة مرضه. ففي نفسه ـ كما يقول هذا المبحث ـ تسكن روح انسانية رقيقة وادعة، وأخرى هائمة غير مستأنسة لها نوازع الذئاب، وهو يعيش بين هذين القطبين في توتر وصراع دائم، تتقاذفه شتى الأهواء. على أن مرض هلر هو أيضا «مرض العصر» كما يقول المؤلف. ففوضى الباطن وانقسام الذات وتقلباتها هي انعكاس لروح العصر ودمار الحرب. وأشد ما يهفو اليه هلر هو أن يعيد الوئام الى نفسه، وأن تعود اليه وحدة الذات. وينتهي «مبحث ذئب البطاح» بالعبارة التالية: «ليس الإنسان بشكل ثابت ودائم، وإنما هو محاولة ومعبر، فهو ليس إلا ممر ضيق محفوف بالمخاطر بين الطبيعة والروح، فالى الروح، الى الله يدفعه مصيره الباطن، والى الطبيعة يدفعه حنينه الدفين . . . » ولكن ليس من سبيل الى العودة الى الوراء، الى براءة الإنسان الأول أو براءة الطفولة، وإنما طريق الإنسان هو أن «يستوعب العالم بأكمله في روحه المعذبة المتفتحة، لعله يجد الراحة في النهاية»

ما أن ينتهي هلر من قراءة هذا المبحث، حتى يحس بأنه يقف في فراغ تام، لقد عرف مصاعبه وعليه الآن أن يواجه الحياة من الجديد، وأن يجرب تحقيق هذه المعرفة في عالم الواقع، وهنا يبدأ الجزء الأخير من الرواية، وهو اشبه بقصة تربوية رومانسية. ويقرر هلر أن يضع حداً لحياته إن تردى من جديد في هوة اليأس التي عاشها، وتشجعه هذه الفكرة على النزول من جديد الى عالم الحياة.

ولا تسير الحوادث التالية وفقا لمنطق الواقع، وإنما طابعها الصدفة والتركيب. ففي مقهى يلتقي هلر بفتاة تدعى هرملين، وما أن يلتقي بها حتى تقوده في طريق جديد وتفتح له أبواب فنون غريبة عليه، فتعلمه الرقص وتذوق موسيقى الجاز وتعرفه بعازف الساكسوفون الاسمر بابلو، ثم بفتاة جميلة تفوح انوثة تدعى ماريا. وفي ليلة إذ يطرق حجرته يجد ماريا في فراشه، وتتولى ماريا تعريفه بمتع الحس، وتربية ملكات الحس فيه، وإزاء هذه النشوة والسعادة الجديدة ينظر هلر الى حياته السابقة وتعاسته بمنظار آخر. لقد عاش من قبل ـ كما يقول ـ في الإنكار والزهد، ولكن روحه رغم كل المرارة كانت غنية، ويعترف هلر انه من قبل لم يعرف من حياة الغرائز غير تدخين الأفيون واللواط. ويقترح بابلو عليه الاشتراك في حفل ماجن يطلق فيه الجميع العنان لجميع المنازع والشهوات، وتصل القصة الى قمتها في حفل تنكري سحري حيث يحس هلر أن جميع الحواجز التي تفصله عن الآخرين قد سقطت وأن وحشته قد ذهبت وانه قد توحد مع الآخرين، ويجد هلر الطريق الى مسرح سحري يبصر فيه من جديد صور حياته الماضية وصور البراءة الأولى. وهكذا تنتهي رواية «ذئب البطاح» في ضباب الحلم، مثلها في ذلك مثل روايات المؤلف الأخرى.

على أن اروع فقرات الرواية هي تلك التي يحلل فيها المؤلف بمفاهيم علم نفس الاعماق شخصية هلر، ذلك الإنسان

المنشق على الحياة العادية، الذي يعيش على هامش المجتمع. ولعل هذا التحليل هو مصدر الجاذبية ومصدر القوة الايحائية لهذه الرواية، ومن أسباب عودتها من جديد الى الوعي العام بين الشباب في امريكا واليابان في أواخر الستينات، وهي الفترة التي انتشرت فيها حركة الهيبيز وغيرها من حركات التمرد بين الشباب، على أن رواية «ذئب البطاح» لم تجد تقبلا كبيراً بين قراء هرمان هسه عند ظهورها، وذلك لنغمتها العنيفة ولجموحها في تصوير التمزق ومنازع الإنسان الخفية، وقد أنس هذا الجمهور من هسه نغمات حالمة مبهمة، وأنس منه التعبير بالإشارة، هذا بخلاف النقد الأدبي الذي تحمس لهذه الرواية وتناولها بالبحث والتحليل واعتبرها أنجح أعمال المؤلف.

*

إن مشكلة «ذئب البطاح» هي مشكلة الفردية الشديدة، مشكلة الفرد الذي يرفض الانضمام الى طوابير الناس، ويتعذر عليه أن يكبل نفسه بقيود الاجتماع واعرافه، وهو بشكل ما يدب في الحياة دون روابط كما لو كان يعيش في البطاح، ولكن هذه الفردية المتطرفة هي مصدر عذابه. والرواية تطرح بذلك السؤال عن العلاقة بين المواطن العادي وبين الإنسان المرهف الفنان، وقد كانت هذه القضية من القضايا الحساسة في العشرينات في أوربا في فترة التشاؤم الحضاري عقب الحرب، في الفترة التي وضع فيها اشبنجلر كتابه الشهير «أفول الغرب» Untergang des Abendlandes (١٩١٨-١٩٢٢) وعبر به عن شعور الانهيار الحضاري والضمور. ولكننا ننظر اليوم الى هذه الحقبة كمرحلة تاريخية مضت، فالمخاطر التي تحيط بالإنسانية والعالم في عصرنا الحالي مخاطر مباشرة عنيفة، ربما ما كانت تخطر ببال الناس. ولم تعد القضية قضية مجموعة من الفنانين والمثقفين الحساسين. وحين نقرأ اليوم «ذئب البطاح» نقرأها كوثيقة تاريخية لتلك الحقبة تعبر عن القلق الحضاري وعن التطلع الى الوسط الذهبي بين المتناقضات.[٥] على انها أيضا دراسة نفسية تحليلية عن الإنسان الطريد، ولعل هذا مرجع جاذبيتها عند النشء في مرحلة الانتقال، في الفترة التي تنفصم فيها عرى الائتلاف والتواءم.

---

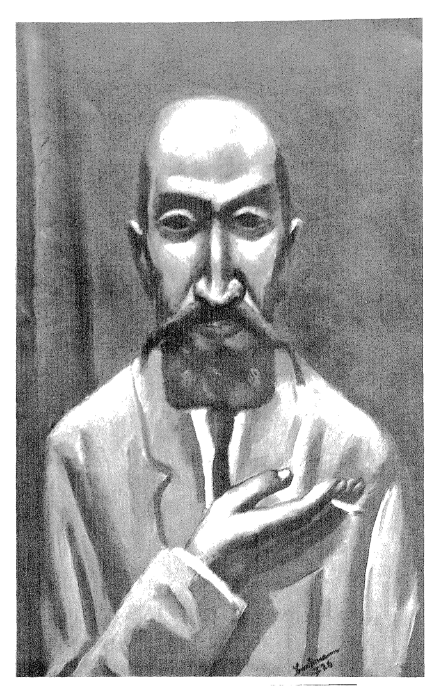
٥) Materialien zu Hermann Hesse ,,Das Glasperlenspiel'', Bd. 2, Frankfurt/M. 1974 (suhrkamp taschenbuch 108), vgl. S. 100–111, S. 112ff.

Cyrus Atabay · Das Auftauchen an einem anderen Ort

Zu einem Haus gehören
ein Kobold und ein guter Geist,
zu einem leisen Lied
gehört ein Ungeheuer.
Wir wollen nicht vergessen,
unseren Gespenstern täglich
eine Schale Milch zu geben.
Wie öde wären diese Räume,
ohne sie,
die Geister,
unberechenbar.

Dein allmähliches
Zurückweichen,
dein allmähliches Sichtbarwerden
in diesem wohlbekannten,
finsteren Raum:
unverhoffte Strömungen,
die das Verfälschte aufheben,
als gelte es
dem versteckten,
dem ungetrübten Ton
auf die Spur zu kommen.

Aus: Das Auftauchen an einem anderen Ort. Gedichte. Insel Verlag, Frankfurt, 1977



ماكس بكمان ، صورة تركية ، زيت ١٩٢٦ . بجموعة ماتهيلد بكمان ، نيويورك .

د. محمد مصطفى

تصاويـــر قاهـــريـــة

يجمع التحف الإسلامية طابع خاص، يتميز به الفن الإسلامي عن غيره من الفنون، ويجعلنا نشعر، أول وهلة، بأن هذه التحف تنتمي إلى وحدة فنية واحدة، تربط بينها، بالرغم من بعد الشقة بين البلاد التي أنتجت فيها، والعصور المختلفة التي ترجع إليهـا.

ومع ذلك فإننا نلاحظ في هذه التحف التنوع العظيم في الأساليب الفنية، التي ازدهرت في البلاد الإسلامية، بحيث يختلف الأسلوب الفني في كل بلد عنه في بلد آخر. وإننا لذلك نستطيع أن نتحدث، مثلا، عن الفن المصري الإسلامي، الذي تطور في مصر، واتخذ له طابعا خاصا، شأنه في ذلك شأن الفنون في البلاد الإسلامية الأخرى.

وسوف أقتصر في هذا البحث على الفن المصري الإسلامي، ولأمثلة التي سوف أوردها فيما يلي جميعها لتحف مصرية، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، أو في الأماكن الأخرى التي سوف أشير إليها. وعدد من هذه التحف لم يسبق نشره، أما التحف الأخرى، فقد سبق لى نشر بعضها في أبحـاث أخرى، أو نشرها بعض الزملاء في أبحاث معروفة لهم.

والواقع أنه يقال إن الفن الإسلامي «فن زخرفي» يمتاز بتنوع العناصر التي تستعمل فيه للغرض الزخرفي المحض.

وإنه لكذلك حقا، فقد نقل هذا الفن أنواع الزخـارف الهندسية عن الفنون السابقة له، وحور فيها، ونسقها، وصقلها، وبلغ بها درجة الكمال، حتى صارت تدل على مقدرة الفنانين فى العصر الإسلامي، وبراعتهم الفائقة في تحليل القواعد والخطوط الهندسية، تحليلا دقيقا، ودراستها دراسة عميقة.

هذا إلى جانب العناصر الزخرفية الأخرى التي عالجها هذا الفن، كالزخـارف العربية (أرابسك)، والنباتية، وأنواع الكتابة العربية، ورسوم الحيوانـات والطيور.

وعلى سبيل المثـال نرى على الصفحة اليسرى من الصفحتين الأوليين من مصحف كريم، يرجع إلى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى (١٤ م)، عمل للأمير أرغون شاه الأشرفى، أحد أمراء المماليك فى مصر. ونرى في وسط هذه الصفحة زخرفة هندسية، تقاطعت الخطوط فيها فكونت طبقا نجميا من ست عشرة حشوة. ويحيط بذلك أشرطة من الزخارف العربية، والنباتية، وكتابة جميلة بالخط الكوفى الزخرفى. وهذا المصحف محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

والمشكاوات التي ترجع إلى عصر المماليك، لاسيما فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م)، هي مثـال آخر، فاننا نستطيع أن نتخيل شكل المشكاة وهي مضاءة، وأن نتصور ما كانت تسبغه على المكان الذي تعلق فيه، من ضوء هـادىء جميل، ينبثق من بين زخارفها المرسومة بالمينـا المتعددة الألوان.

وتوجد صور الأشخاص على التحف الإسلامية منذ البداية، وفي جميع العصور، وكل البلاد. ونرى هذه الصور تزخرف جدران قصور الخلفاء، وبيوت الناس، وتزين ما يتداولونه من تحف. ومن الطبيعي أن يكون رسمها تبعا للأسلوب الفني المعاصر، ووفقا لرغبة الفنانين، والصناع الفنيين، وهواهم.

وعازف القيثارة على صحن من الخزف ذي البريق المعدني [محفوظ في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٦١٠٢، من أواخر القرن الثـالث الهجري ٩ م)] مثال

للأسلوب الفني الإسلامى الذي انتشر من سامرا إلى إيران ومصر، ونلاحظ كيف أن اليدين والقدمين تبدوان صغيرتين بالنسبة إلى جسم صاحبها ، وكيف أن الوجه قد رسم بخطوط بسيطة ، والأنف بخطين متوازيين مستقيمين.

وانتقل هذا الأسلوب إلى مصر، وتطور فيها بعد ذلك، كما نرى في ملامح سيدة على قطعة من النسيج ، محفوظة في متحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٥٦٦٠) ، من القرن الثالث الهجري (٩ م). وهي تلبس على رأسها تاجا تزينه حبات متجاورة ، ويتدلى من أذنيها قرط طويل ، وتمسك في يدها اليمنى باقة من الزهور.

ومن نفس الأسلوب أيضا قطعة من النسيج ، محفوظة بالمتحف الإسلامى (رقم السجل ١٥٥٠٤) ، يظهر أنها جانب من ستار طويل ، تتألف زخرفته من مناطق يعلو بعضها البعض ، ويطل من كل منها شخص واقف.

ونلاحظ استمرار تأثير هذا الأسلوب في تمثال من البرونز ، فريد في نوعه ، محفوظ في المتحف الإسلامى (رقم السجل ٦٩٨٣) ، يرجع إلى القرن الرابع الهجرى (١٠ م) ، ويمثل سيدة تجلس القرفصاء وتعزف على دف. وهي تلبس تاجا تزينه حبات بارزة ، وتتحلى بقلادة حول جيدها ، وأساور وخلاخيل. ويبلغ هذا التمثال خمسة سنتيمترات فقط.

*

ثم تطور الأسلوب الفني في مصر ، حتى أصبحت له شخصية قوية في العصر الفاطمي. وتبين التحف التي ترجع إلى هذا العصر ، كيف أن الفنانين ، لاسيما في القرن الخامس الهجري (١١ م) ، قد أتقنوا دراسة حركات الأشخاص دراسة عميقة ، حتى أنهم توصلوا إلى دقة تصوير الحركة الطبيعية ، وصدق التعبير عن الحالات النفسية ، في أسلوب واقعي ، سار جنبا إلى جنب مع الأسلوب التقليدي القديم.

وفي متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدد لا بأس به من الألواح الخشبية التي كانت تزخرف جدران القصر الغربي الفاطمي ، الذي بني في القاهرة في منتصف القرن الخامس الهجري (١١ م) ، وهذه الألواح عليها مناظر ، بارزة بالحفر ، تمثل صورا من الحياة اليومية في القاهرة في ذلك العصر.

وبعض هذه الصور ، كما نرى على قطاع من هذه الألواح (رقم السجل ٣٤٦٧) ، مرسوم بأسلوب تقليدي ، مثل عازف العود في المنطقة الوسطى ، والبعض الآخر فيه حركة قوية ، وواقعية وضحة ، مثل الراقصة ، في المنطقة إلى اليسار ، ونراها ترقص في شغف وعنف ، على دقات دف يصاحبها به راقص آخر الى جانبها.

وفي منطقة أخرى (رقم السجل ٣٤٦٥) ، نجد راقصة أخرى ترقص على أنغام عازف على العود ، يجلس قريبا منها. وفي أحد القطاعات (رقم السجل ٣٤٦٥) ، يجلس رجل ويعزف على مزمار ، ليصاحب راقصة ، تمسك في يديها بوقين خشبيين طويلين ، تحركهما مع حركات جسمها ورجليها.

ونرى هذين البوقين في يدي راقصة ، تحركها مع حركات رجليها. وقد رسم الفنان هذه الراقصة على صحن من الخزف ذي البريق المعدني من القرن الخامس الهجري (١١ م) ، محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥٩٥٠). (شكل رقم ٧)

وإلى العصر نفسه ترجع ورقة [سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة] عليها رسم بخطوط سريعة ، ولكنها قوية ، أراد به الفنان أن يوضح كيف يحرك الراقص البوقين في حركات تنسجم مع حركات جسمه ورجليه. (شكل رقم ١٠)

وعلى أحد قطاعات الألواح الخشبية من القصر الغربي الفاطمي [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٥)] نرى رجلا ، في يده عصا طويلة ، وقف ليروض بها سبعا ، ويدربه على القيام بحركات بهلوانية ، والسبع يقف أمام الرجل في هدوء ، وهو يرفع رجله اليسرى إلى أعلى ، كأنه

يهم بمصافحة سيده. وقد كان ترويض الوحوش وتدريبهم، من أنواع الألعاب الترفيهية في ذلك العصر. (شكل رقم ١١)

وعلى قطاع آخر [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٧)] نرى رجلا، في يده حربة طويلة، ويسير خلف جمل ليحرس حملا ثمينا في هودج مغلق على ظهره. ولم ينس الفنان أن يحفر فوق الحربة مكانا لتظهر عليه رجل الجمل الخلفية اليسرى، ليعطي المنظر نوعا من الواقعية.

وعلى حشوة من العاج [محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٠٢٤)] ترجع إلى العصر نفسه من القرن الخامس الهجري (١١ م)، نرى في الوسط رجلا يحرس هو الآخر حملا ثمينا يحمله جمل على ظهره، والحمل الثمين هذه المرة، هو سيدة تطل من فتحة في هودج. وفي أعلى الحشوة نجد فارسا صيادا يركب جوادا، ويحمل في يده اليمنى باز صيد.

وفي منظر على قطاع آخر من هذه الألواح (رقم السجل ٣٤٦٥)، نرى فارسا فزع جواده، وانطلق يقفز هاربا، بينما التفت الفارس خلفه ليطعن بحربة في يده فهدا حاول أن ينقض عليه. وقد نجح الفنان في تجسيم هذا المنظر في حيوية واضحة، باستغلاله تباين النور والظل الناتج عن الحفر في الخشب على أعماق مختلفة.

كما نرى مثل هذا على ورقة كانت سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة، ولعل الفنان الفاطمي، قد أراد أن يرسم حلقة تالية لقصة الفارس مع الفهد، فجعل الفهد، هذه المرة، يفزع، ويقفز هاربا، بينما جعل الفارس، ذا العمامة الكبيرة، يهاجم الفهد، ويتابعه بجواده.

وعلى قطاع آخر من الألواح الفاطمية (رقم السجل ٣٤٦٩)، نرى رجلين يلعبان لعبة التحطيب، يمسك كل منهما عصا في يده اليمنى، وترسا في اليسرى. وهنا أيضا تظهر دقة ملاحظة الفنان في إبراز تفاصيل المنظر، فقد حفر مكانا في الإطار لتظهر فيه عصى الرجل الأيمن كاملة.

ويظهر أن لعبة التحطيب كانت شائعة في مصر في العصر الفاطمي، فقد رسم فنان على صحن من الخزف ذي البريق المعدني [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٤٥١٦)] منظر رجلين يلعبان هذه اللعبة، ويبدو أن كل منهما قد لبس طاقية ضيقة ليحمي بها رأسه، بالإضافة إلى العصا والترس، وهما من أدوات اللعب. ونلاحظ أن الفنان قد نجح في التوفيق بين حركات الأرجل والأيدي، كما أن مهارة الرجل إلى اليسار في تحريك رأسه ليتفادى ضربة العصا التي يوجهها إليه غريمه، تدل على أن الفنان قد أتقن دراسة حركات الأشخاص، واستطاع تصوير ذلك في دقة، وفي أسلوب واقعي. (شكل رقم ٦)

وعلى صحن من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٤٩٢٣)، من القرن الخامس الهجري (١١ م)] رسم الفنان سيدة، تعزف على قيثارة، ويبدو أنه أراد هنا أن يصور جارية محترفة، فأجلسها في وضع تظهر فيه وكأنها تنتظر رغبات المستمعين، لتقوم بتلبيتها، كما وضع إلى جانبها إبريقا، لتسقي من يكون منهم في حاجة إلى الشراب.

أما هذه الفنانة الهاوية، المرسومة على هذا الصحن الفاطمي من الخزف ذي البريق المعدني (رقم السجل ١٤٩٣٥)، فإنها تجلس القرفصاء، وتعزف على عود، وقد فتحت عينيها لتنظر وهي حالمة، تداعب بأناملها الرقيقة أوتار العود، على حين تميل برأسها على كتفها في نشوة واستمتاع بما تعزفه من أنغام. وإنه وإن كان منظر عازفة العود يعتبر من المناظر التقليدية، فإننا نلاحظ أن الفنان قد رسمه بالأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر الفاطمي في تصوير الأشخاص (شكل رقم ٤).

وعلى جزء من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (رقم السجل ١٤٩٨٧)، بقي منظر لسيدة تزينت بالحلي، وتلبس ثيابا فاخرة، محلاة على أكمامها بأشرطة عليها كتابات كوفية، وجلست تصب شرابا في كوب من دورق تمسك به، وتظهر دقة ملاحظة الفنان في رسم الشراب، وهو يخرج من فوهة الدورق الضيقة، ثم يتسع عند وصوله إلى قاع الكوب.



١ ـ دورق عليه شريط فرسان
دمشق نحو عـام ١٢٦٠ م. (زجاج مذهب . المتحف الإسلامي ببرلين الغربية .)

وتذكرنا صورة هذه السيدة بشخصية « هيبه (Hebe) » ابنة كبير الآلهة « زيوس » ، من زوجته « هيرا » . وتقول الأساطير اليونانية أن « هيبه » كانت تعمل ساقية للآلهة فوق جبل « أوليمب » .

ولعلنا نجد في موضوع هذا الرسم دليلا على ما كان بين مصر وبيزنطة من علاقات في العصر الفاطمي ، كان لها أثر كبير في التبادل الفني بين البلدين . لذلك نجد في بعض التحف البيزنطية عناصر زخرفية إسلامية ، كالزخارف العربية ، وحروف الكتابة الكوفية . كما نلاحظ تأثير الفن البيزنطي في أصول أو موضوعات بعض الصور من العصر الفاطمي .

والواقع أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، يفخر بمجموعته الفريدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ، التي نجد عليها مناظر مختلفة من الحياة اليومية في مصر في ذلك العصر .

وعلى صحن من هذا النوع (رقم السجل ١٣٠٨٠) ، نجد سيدة تجلس في استرخاء على سرير ، وقد تخففت من ملابسها ، وأمامها وصيفتان ، إحداهما تدلك لها رجليها ، والثانية تناولها عودا لتعزف عليه .

وعلى صحن آخر من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي (رقم السجل ١٨٧٥٧) ، نرى حمالا يتقدم نحو هدفه مسرعا ، وقد رفع ركبته اليسرى وكأنه يجري ، وأمامه كلبه الأمين ، يعدو وهو يلتفت إلى صاحبه في وفاء وإخلاص .

وفي منظر مرسوم على صحن كبير ، من الخزف ذي البريق المعدني ، (رقم السجل ١٩٦٨٩) ، نرى في الوسط رجلين يصتارعان ، وقد انحنى أحدهما على الآخر ، ويبدو أنه ألقاه أرضا ، مما جعل المتفرج الواقف إلى اليسار يلوح بيديه في حماس ، مهللا . وإلى اليمين جلس شخصان آخران ليراقبا هذه المباراة في المصارعة ، وأحدهما يمسك بساقيه بشدة ، كأنه يفعل ذلك ليستطيع التحكم في أعصابه . وكل هذه التفاصيل تدل على مقدرة الفنان في دقة تصوير الحركة الطبيعية ، وصدق التعبير عن الحالات النفسية ، في الأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر الفاطمي ، كما تدل أيضا على نجاح الفنان وتوفيقه في توزيع الأشخاص في الصورة التي رسمها .

وعلى صحن من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي (سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة) عليه أيضا منظر رائع ، استوحاه الفنان من الحياة اليومية ، ونجح في تنفيذه ، نرى فيه رجلين يقبعان ، كل منهما في مواجهة الآخر ، أحدهما شيخ مسن ، أرسل لحيته ، والآخر إلى اليسار ، شاب حليق اللحية ، وكل منهما ينظر إلى الآخر في تحد واضح ، ويمسك في يديه ديكا نقارا ، وكل من الديكين يتحفز للوثوب على الآخر ، والعراك معه ، وهو لا يكاد يستطيع الانتظار حتى يسمح له صاحبه ، ويطلقه ليهجم على منافسه . والمباراة بين الديوك النقارة كانت من الألعاب الترفيهية المحبوبة ، وكانت المباراة تبدأ بأن ينشد كل صاحب ديك الأناشيد في مديح ديكه ، ويطنب في تعداد أوصافه ، وذكر جماله .

ويبدو أن الفنان الفاطمي قد أراد أن يطل علينا ساخرا ، فرسم راقصة ، وجعلها تلبس لباسا يشبه لباس البحر « البيكيني » ، وذلك بالبريق المعدني على صحن كبير لم يبق منه - بكل أسف - سوى هذه القطعة الصغيرة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ٥٨٦٧) .

ويوجد شمعدان من النحاس ، مكفت بالفضة ، محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢١) ، من صناعة مصر أو سوريا في النصف الثاني من القرن السابع الهجري (١٣ م) ، عليه جامات بها صور أشخاص ، وفي إحداها فارس صياد ، يركب على جواد ، وفي يده قوس يشده ليطلق منه سهما ، وجلس خلفه على الجواد فهد صيد . وهذه الجامات بين شريطين بهما صور أشخاص في مناظر صيد وشراب ورقص وموسيقى وطرب ويحيط بأسفل رقبة هذا الشمعدان كتابة تنص على أنه « من عمل الحاج إسماعيل ، نقش محمد بن فتوح الموصلي

المطعم ، أجير الشجاع الموصلي النقاش » . ويفهم من هذه الكتابة أن محمد بن فتوح الموصلي كان يعمل بالأجر عند الشجاع الموصلي ، ويوجد للشجاع الموصلي هذا ، في المتحف البريطاني بلندن ، إبريق جميل من النحاس المكفت بالفضة ، عليه كتابة تنص على أنه من عمله في شهر رجب سنة ٦٢٩ هجرية (١٢٣٢ م) بالموصل . ويظهر أن الشجاع الموصلي كان من مشاهير صناع النحاس ، مما جعل محمد بن فتوح يفخر بالانتساب إليه ، حتى بعد أن هاجر من مدينة الموصل . وإننا نعرف أن مدينة الموصل اشتهرت بصناعة التحف المعدنية ، وأن كثيرين من الصناع والنقاشين والمطعمين لهذه التحف ، قد هاجروا إلى سوريا ومصر من مدينة الموصل ، لما فتحها المغول في سنة ٦٥٤ هجرية (١٢٥٦ م) ، واشتغلوا في سوريا ثم في القاهرة ، واحتفظوا في توقيعاتهم على ما صنعوه من تحف فنية بنسبتهم إلى الموصل .

والكتابة أسفل رقبة شمعدان (محفوظ بالمتحف [رقم السجل ١٥١٢٧)] دليل على ذلك ، فهي تنص على أنه من « نقش علي بن حسين بن محمد الموصلي بالقاهرة المحروسة سنة ٦٨١ هجرية » (١٢٨٢ م) ، وهو أيضا من النحاس المكفت بالفضة ، وعليه جامات بها صور فرسان وأشخاص في مناظر صيد وشراب ، وأمير يجلس على عرش وغير ذلك .

*

ومن أجمل التحف التي ترجع إلى بداية عصر المماليك ، في أواخر القرن السابع الهجري (١٣ م) ، وأوائل القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، تلك المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان ، وما نلاحظه في رسومها من دقة فائقة ، تتطلبها العناية والحرص على إخراج كل لون من ألوان المينا على حدة ، دون أن يختلط مع الألوان الأخرى ، كما نرى على قطعة صغيرة من الزجاج (شكل ١٩) ، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٦٢٦) ، رسم عليها رأس أمير من أمراء المماليك ، كيف نجح الفنان في رسم خطوطها الرفيعة بالمينا المتعددة الألوان .

ومن أروع التحف من هذا النوع ، دورق محفوظ في متحف الجزيرة بالقاهرة ، يلتف على رقبته رسوم للطائر الخرافي الرخ (Phoenix) ، وعلى بدن الدورق صور ديوك تتعارك ، وأوز ، في مناطق تفصل بين ثلاث جامات مستديرة ، باحداها صورة راقصة تعزف على دف .

وبالجامة الثانية راقصة أخرى ، تضم بيدها اليسرى إلى صدرها طبلة حمراء ، لها عنق طويل ، بينما ترفع يدها اليمنى لتضرب بها على الطبلة .

وفي الجامة الثالثة ، جارية تعزف على آلة وترية ، رسم الفنان أوتارها بالمينا البيضاء ، لتظهر واضحة .

*

وفي متحف الفن الإسلامي في برلين دورق آخر من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان ، من القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، على بدنه شريط رائع به صورة فرسان من أمراء المماليك ، يركبون جيادا أصيلة ، انطلقت تعدو خلف بعضها البعض ، ويبدو أن الفرسان هنا يتدربون على تمرينات استعراضية ، يؤدونها على ظهور الجياد . (شكل رقم ١)

وتوجد مجموعة لا بأس بها من الصور من مخطوط مكتوب باللغة العربية ، من أواخر عصر المماليك الجراكسة ، يبحث في الفروسية وفنون القتال ، وهي محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٨٠١٩) ـ (شكل رقم ٩)

وعلى إحداها نرى رجلين يتدربان على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى ، ويسمونها (المطرق) ، بينما وقف إلى جانبهما المعلم ، وهو يرفع يده اليمنى ليلقي إليهما بتوجيهاته .

وعلى إحدى الأوراق الكثيرة من هذا المخطوط ، المحفوظة في مجموعة السيد الدكتور دي أونجر في لندن ، منظر فارسين يركبان الجياد ، ويتدربان أيضا على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى ، ونرى الفارس الأيسر منهما ، وقد رفع عصاه

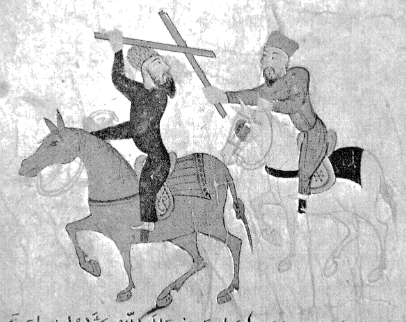
إلى فوق ويشقلبه ويلتقي يمينا وشمالا وقد تم

الرأس الأول ونقول يفعل ما فعل في الأول ونعطف

رفيقه ونفعل كما نعل فقد تم لعب الباشين فإذا ا

ادمن على الأرض ابتدا اللعب على الفرس كما سأذكره

وهذه صورة ذلك



وتقصر عنانك وركابك في حالة اللعب لأجل قيامك

في السرج والتشبيع والتسليط عليه ولا يكون دورانك

٢ ـ ورقة، فارسان على الجياد، يتدربان على التحطيب.

٣ ـ رجلان يتدربان على اصابة الهدف بالسهام ويركب أحدهما جواداً وينظر الى الخلف .

فوق رأسه ليدفع بها ضربة قوية، صوبها إليه منافسه. وأيضا في مجموعة السيد الدكتور دي أونجر في لندن، ورقة من هذا المخطوط، وعليها فارسان على الجياد، يتدربان على الطعن بالحراب، ونرى الفارس الأيمن منهما قد سدد طعنة قاتلة إلى زميله. ونلاحظ أن ذيول الجياد في هذه الصورة تظهر معقودة، وهي عادة كانت شائعة في عصر المماليك (شكل رقم ٢).

وفي متحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٨٢٣٥)، ورقة من هذا المخطوط نرى عليها رجلين يجربان متانة القوس، والرجل الأيمن منهما قد علق ثقلا في القوس، ليختبر قوة احتماله (شكل رقم ٩).

ومن مخطوط الفروسية أيضا ورقة كانت في مجموعة السيد أشيروف، وعليها منظر لرجلين يتدربان على إصابة الهدف بالسهام، ويقف أحد الرجلين على الأرض، بينما يركب الآخر جوادا ويلتفت إلى الخلف، ليطلق سهما على الهدف. ونلاحظ أن ذيل الجواد، في هذه الصورة أيضا، معقود على الطريقة التى كانت شائعة في عصر المماليك (شكل رقم ٣).

وإلى عصر المماليك أيضا ترجع قطعة من الفخار المطلي بالمينا (محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٦١٩٠)] نرى عليها مملوكين شابين يرقصان رقصة توقيعية، وقد أمسك أحدهما بيد الرجل الآخر ليصاحبه في هذه الرقصة، لكي تنسجم حركاتهما التوقيعية.

*

ونحن نعرف أن الفن الإسلامي ليس بالفن الديني، ولذلك فإننا لا نجد في المساجد أية صور أو تماثيل لتوضيح القصص الدينية. ولكننا نجد أن الفنانين المسلمين في مصر، قد رسموا أيضا المناظر الدينية، المسيحية منها والإسلامية، وعالجوا موضوعاتها، غير أن هذا كان قاصرا على تزويق ما أنتجوه من تحف، أو توضيح المخطوطات، وبقيت المساجد خالية من المناظر الدينية، أيا كان نوعها.

ويبدو أن الفنانين كانوا يرسمون هذه الموضوعات الدينية استجابة لرغبة عملائهم، فكانوا يزينون بعض التحف التى ينتجونها بالشارات المسيحية، وصور القديسين، ليقتنيها الحجاج، أو غيرهم من المسيحيين. وكان الكثيرون من الحجاج الأوربيين، الذين كانوا يحضرون لزيارة الأماكن المقدسة، يمرون بمصر في طريقهم إلى هناك، وإننا نجد ذكر هذا الطريق في كثير من كتب الرحالة الأوربيين، الذين أسهبوا في وصف هذه البلاد، وما رأوه فيها من صناعات وتحف فنية جميلة.

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، جزء من صحن من الخزف ذي البريق المعدني (رقم السجل ٥٣٩٧/١)، من أوائل القرن السادس الهجري (١٢ م)، عليه صورة قديس، تحيط برأسه هالة. وقد قصد الفنان هنا أن يصور السيد المسيح عليه السلام، وجعله يقبض أصابع يده اليمنى في حركة رمزية. ولعلنا نلاحظ في هذا الرسم تأثير الفن البيزنطي الذي تحدثنا عنه.

وتوجد بالمتحف أيضا، قطعة من الخزف المتعدد الألوان، (رقم السجل ١٣١٧٤)، من القرن السابع الهجري (١٣ م)، عليها رسم يمثل السيد المسيح تسنده السيدة العذراء عليهما السلام. وكان يحيط بهذا الرسم، على الجزء الفاقد من الصحن، صورة القديسين الاثنى عشر، ويوجد جزء منه محفوظ في متحف بناكي بمدينة أثينا. ونلاحظ استمرار الأسلوب الواقعي فيما يظهر على وجه العذراء وعينيها من ألم عميق.

وفي متحف فرير جاليري في واشنجطون، زمزمية من النحاس المكفت بالفضة، من صناعة مصر أو الشام في القرن السابع الهجري (١٣ م)، عليها مناظر دينية مسيحية. ونرى في الجامة الوسطى السيدة مريم العذراء حمل بين ذراعيها الطفل، وهي تجلس على عرش، ويقف على جانبيها قديسان. وفي الشريط الذي يحيط بهذه الجامة، نجد مناظر أخرى تمثل مواقف من حياة السيد المسيح عليه السلام.

وتحمل مبخرة من النحاس المكفت بالفضة والذهب [محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢٩)، من أواخر القرن السابع الهجري (١٣ م)] على بدنها جامات بها رسوم طيور خرافية، بعضها له رؤوس آدمية، والبعض الآخر يشبه الطائر الخرافي الرخ (فينكس). وتعلو غطاء هذه المبخرة قبة صغيرة، تزينها محاريب بها صور قديسين وصلبان. ويظهر أن هذه القبة قد أضيفت إلى المبخرة فيما بعد، تحقيقا لرغبة عميل من الأوربيين.

وتوجد قطعة من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٣٩٦/٢)، ترجع إلى أوائل القرن السادس الهجري (١٢ م). عليها منظر إسلامي، يمثل رجلين من الصحابة، هما: أبو طالب ومنصور، كما هو مكتوب فوق صورة كل منهما.

ولم يكتف الفنانون بذلك بل رسموا صور النبي محمد عليه الصلاة والسلام في مواقف كثيرة من حياته، لتوضيح المخطوطات التي تبحث في سيرته عليه الصلاة والسلام. وفي مخطوط من قصة يوسف وزليخا بدار الكتب المصرية، توجد صورة تمثل قصة المعراج، نرى عليها النبي صلى الله عليه وسلم، يركب البراق، ويقود الركب المقدس الملاك جبريل، وسط السحب التي لونتها أشعة الشمس بلون ذهبي براق، ونشاهد حول النبي صلى الله عليه وسلم ملائكة لهم أجنحة، يحملون في أيديهم المباخر. ونلاحظ أن وجه الملاك جبريل، وكذلك وجوه الملائكة، واضحة غاية الوضوح، أما وجه النبي صلى الله عليه وسلم فنراه هنا محجبا لا يرى، تقديسا له. وهذا المخطوط مؤرخ في سنة ٩٤٠ هجرية (١٥٣٣ م). ويغلب على الظن أن هذه الصورة رسمت بعد عمل تخطيط مبدئي لها بمعرفة المصور بهزاد، استغله تلاميذه من بعده في تصوير هذه القصة.

وكان يوجد في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة، صورة تمثل أيضا موضوعا دينيا، وترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٦ م)، وهي تشبه في تكوينها الصور التي تمثل قصة المعراج. ونرى هنا في الوسط الملك سليمان يجلس على عرش يحمله عدد من الملائكة. بينما يحيط به آخرون، وهم يروحون بالمراوح، ويحملون له الهدايا.

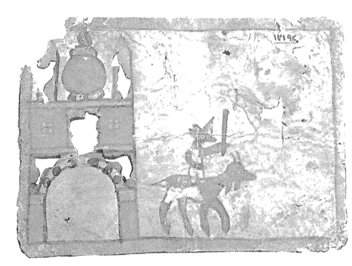
*

وتوجد موضوعات أخرى عديدة، استوحاها الفنانون في مصر من الحياة اليومية، سواء أكانت من حياة المترفين، أو من حياة الكادحين، وقد رسموا الأشخاص في بعض هذه الموضوعات بأسلوب كاريكاتيري قوي التعبير، يستثير منا الإعجاب بقوة ملاحظتهم ومراقبتهم للحركات، ومقدرتهم على التعبير عن ذلك بأسلوب يؤثر في النفوس، مع استغلال تباين الألوان.

وصورة المحارب الزنجي، المنسوجة على قطعة من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٣٣٢)، مثال للأسلوب التعبيري في تصوير الأشخاص في الفن المصري الإسلامي، في أوائل القرن الثالث الهجري (٩ م). والفنان قد رسم هذا المحارب واقفا، ينظر في زهو وخيلاء، متحديا من يرغب في مبارزته، وعلى فمه ابتسامة عريضة. وقد أراد الفنان أن يستغل تباين الألوان ليزيد في قوة التعبير، فترك أعلى الجسد عاريا، ليبرز لونه الأسود، على أرضية النسيج الحمراء، ووضع حول عنقه عقودا ملونة تتدلى على صدره، وستر وسطه بخرقة تضم خنجرا يرتفع إلى أعلى، وقد رسم الفنان هذا كله بألوان تتباين مع لون الجسد. (شكل رقم ١٣)

وفي متحف الفن الإسلامي قطعة من النسيج (رقم السجل ١٤٦٧٧)، من القرن الثالث الهجري (٩ م)، منسوج عليها صورة وجه آدمي، بخطوط بسيطة، جعلته يظهر في منطقة معينة الشكل، فيه غموض وإصرار، وإنني أترك للزملاء الفنانين أن يضعوا هذا الوجه في الأسلوب المناسب، من الأساليب الفنية المعاصرة (شكل رقم ١٢).

وعلى قطعة أخرى من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٣٧٨٦)، من نفس العصر، نرى الفنان قد أخذ عن الوحدة الزخرفية السابقة، واستغلها في رسم زخرفة



٥ - ورقة ، عنزة يركب عليها كلب .



٤ - صحن من الخزف ، عازفة العود .



٦ - صحن من الخزف ، لعبة التحطيب .



٧ - صحن من الخزف ، الراقصة والبوق .

منسوجة على هذه القطعة. ويبدو لي أنه قد وفق في إخراجها أصدق توفيق.
ولعل الفنانين كانوا يتبارون في رسم وجوه الأشخاص التي كانوا ينسجونها على المنسوجات، فنجد أن فنانا قد أراد أن يبرز زميليه السابقين، فتعددت الوجوه على هذه القطعة من النسيج (شكل ٢٧)، المحفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٦٩٠)، وأصبحت لنظراتها رهبة وروعة في النفوس. (شكل رقم ١٥)
وعلى قطعة من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٣٨٥)، من أواخر العصر الفاطمي، نرى شخصا يركب على أوزة، والأوزة تلتفت إليه في هدوء، كأنها تتحدث إليه حديثا بريئا، وتبلغه مقدار ما تشعر به من سرور.
وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من الخشب (رقم السجل ١٤٣٧٣)، يبلغ قطرها ١/٢ ١ واحد ونصف سنتيمتر، من العصر الفاطمي، عليها، بارز بالحفر صورة زنجي يقبع، وقد شمر عن ذراعيه، واحتضن سلة مملوءة بالفاكهة. والزنجي ينظر إلينا في سذاجة فائقة، وكأنه يخاف منا أن نخطف شيئا مما يحمل من الفاكهة.
وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من العصر الفاطمي (رقم السجل ٥٠٢٦)، من العاج قطرها حوالي اثنين ونصف سنتيمتر، عليها رجل يجلس القرفصاء، ويعزف على مزمار، في شغف كبير، نلاحظه في وضوح في ملامح وجهه، وفي عينيه الحالمتين.
وعلى قطعة من خزف دقيق الصنع، متعدد الألوان، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٣٧٩/٢٥)، من القرن السابع الهجري (١٣ م)، نرى شكل قارب شراعي يجلس فيه شخصان، يبدو أنهما من الأطفال، وأنهما يعبثان في أرجوحة على شكل قارب.
وعلى قطعة أخرى من هذا النوع من الخزف دقيق الصنع، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٤٩٠)، نرى باللون الأسود، على طريقة رسم Silhouette، رجلا يلبس طرطورا وسروالا كبيرا، ويمسك في يمناه عصا طويلة - نبوت -، وهو يسير في خطوات قوية إلى الأمام، ويحرك ذراعه اليسرى في زهو وخيلاء. ويذكرنا هذا الشخص بالرجال الذين كانوا يتقدمون المواكب لإفساح الطريق.
وبالمتحف (رقم السجل ٤٤٦٣)، رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب (شكل ٣٢)، على القسم العلوي منها كتابة بالخط النسخ باسم كتبغا المنصوري، الذي تولى الحكم في مصر في سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٤ م). وفي القسم الأوسط كتابة مكفتة بالفضة، أراد الفنان أن يظهر براعته في زخرفتها، فجعل الحروف تنتهي بصور أشخاص في مناظر مختلفة، وتظهر نقط الحروف في أشكال رؤوس حيوانات وطيور (شكل رقم ١٤).
وعلى قطعة من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٧٩٢٤)، من عصر المماليك، في القرن الثامن الهجري (١٤ م)، رسم محفوظ بالأبيض على أرضية مطبوعة باللون الأحمر، يمثل حمالا يقبض بيسراه على كيس، يحمله على ظهره، وينوء تحت ثقله، غير أنه يسير بخطى واسعة، ويحرك ذراعه اليمنى لتساعده على سرعة السير، وقد ارتسم على وجهه إصرار وعزم على الوصول إلى هدفه رغم كل شيء. وقد رأينا أنه توجد أمثلة أخرى لحمالين مرسومة على تحف من الخزف ذي البريق المعدني من العصر الفاطمي.
وبالمتحف (رقم السجل ١٣١٩٢)، ورقة من عصر المماليك، عليها رسم بوابة ذات عقد مستدير، تعلوها قبة، وقد خرجت من البوابة عنزة، يركب على ظهرها كلب، يمسك في يسراه عصا طويله. ويذكرنا هذا الرسم بشخصية الحاوي، الذي نراه في أيامنا يدرب الكلب ليركب على العنزة ويقوم معها بألعاب بهلوانية. (الشكل رقم ٥)
وفي المتحف أيضا (رقم السجل ١٥٦٨٨)، ورقة أخرى من عصر المماليك عليها مساجين ثلاثة، قيدهم الفنان بسلسلة في رقابهم، ومع ذلك، فقد بالغ في رسم شواربهم



٩ ـ مملوكان يتدربان على لعبة التحطيب ، بينما يتابعهما المعلم بتوجيهاته .



٨ ـ ورقة ، رجلان يجربان متانة القوس ، والرجل الأيمن قد علق ثقلاً في القوس لاختباره .



١٠ ـ ورقة ، راقص يحمل بوقين أثناء الأداء .



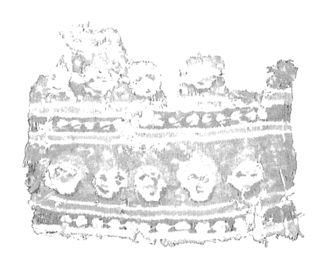
١١ ـ خشب ، رجل يروض سبعاً .

الطويلة ، وعيونهم الكبيرة المستديرة ، ليعبر بذلك عن مدى جرأتهم ، واستهتارهم بالأمور وشقاوتهم .

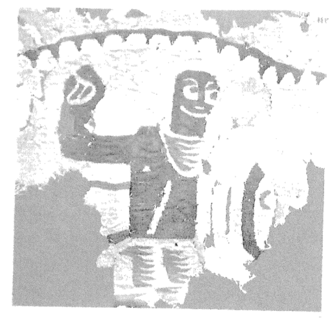
*

وبعد ـ

فقد كان هذا البحث مجرد محاولة ، لأجمع أمثلة من المتحف تبين كيف أن الفنانين في مصر ، في العصر الإسلامي ، قد عالجوا موضوعات من الحياة اليومية ، واستطاعوا أن يصوروا الأشخاص في هذه الموضوعات

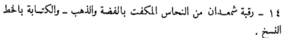


١٥ ـ نسيج ، خمسة وجوه .

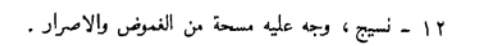


١٣ ـ صورة المحارب الزنجي ، مثال للأسلوب التعبيري في تصوير الأشخاص .





١٤ ـ رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب ـ والكتابة بالخط النسخ .



١٢ ـ نسيج ، وجه عليه مسحة من الغموض والاصرار .

باسلوب واقعي أو تعبيري أو كاريكاتيري .
ولم تكن صور الأشخاص في رسومهم مجرد عناصر زخرفية ، بل كانت صورا حية ، تدل على مدى دراستهم للحركات الإشارات والحالات النفسية ، حتى إننا ، لنكاد نقول : إنهم سبقوا الفنانين في العصر الحديث في كثير من الأساليب الفنية المعاصرة .

ناجي نجيب

الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق
دراسة مقارنة. جزء أول

تمهيد :

كتاب « الرحلة »[1] للشيخ رفاعة بدوي رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) هو بلا جدال أهم وثيقة إنسانية أدبية في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر[2]، وهو أول مؤلف عربي في العصر الحديث عن أوروبا ، « يكشف القناع ، عن محيا هذه البقاع » (ص ٤) ، ويمثل أول « رواية تطورية » في الأدب العربي ، إذ يؤرخ « التربية الثانية » لهذا الشيخ المسلم بعد تربيته الأولى في الأزهر . وهو - كما سنرى - مؤلف تطوري بمعنى آخر ، إذ يأخذ بنظرية التطور الحضاري ، ويفتح باب البحث في أسباب الرقي والتأخر ، هذا المبحث الذي شغل الفكر العربي بفئاته المختلفة ، الإصلاحية الإسلامية والعلمانية ، في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي وفيما بعد.[3]

وعلى كثرة تقارير الرحالة عن مصر والشرق العربي في القرن الماضي لا نجد مؤلفا يمكن أن نقارنه من حيث المنهج والنوعية والأثر بكتاب المستشرق إدوارد وليم لين : « آداب المصريين المحدثين وعاداتهم » ١٨٣٦).[4]

Edward W. Lane, The Manners and Customs of the Modern Egyptians. First published 1836.

صادف هذا المؤلف من الإقبال والنجاح ما لم يعرفه مؤلف آخر في هذا المجال ، إذ صار من المؤثرات الرئيسية في

١) يطلق رفاعه على مؤلفه « تخليص الإبريز في تلخيص باريز » أو « الديوان النفيس بإيوان باريس » ، طبع بمطبعة بولاق عام ١٨٤٣ ، وترجم إلى التركية بأمر من محمد علي ونشر عام ١٨٤٠ . أعيد طبع الأصل العربي طبعة مزيدة بمعرفة المؤلف عام ١٨٤٩ في بولاق ، ثم عام ١٩٠٥ بمطبعة التقدم لحساب مكتبة مصطفى افندي فهمي . وصدر عام ١٩٥٨ بمناسبة ذكرى المؤلف عن وزارة الثقافة والارشاد القومي بمصر . وحقق هذه الطبعة وقدم لها الدكتور مهدي علام واحمد بدوى وأنور لوقا ، وقد تناول المحققون النص بالتصحيح والتحسين .

وفي التالي نستخدم طبعة عام ١٨٤٩ ، أي النص الأصلي الكامل للكتاب ، وقد نشر هذا النص أخيرا وعلق عليه الدكتور محمود فهمي حجازي تحت عنوان أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه « تخليص الإبريز » (القاهرة ١٩٧٤) ، ونشر كذلك في إطار الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي ، دراسة وتحقيق محمد عمارة ، بيروت ١٩٧٣ ، الجزء الثاني .

٢) انظر

J. Heyworth-Dunne, Rifā'ah Badawī Rāfi' aṭ-Ṭahṭawī: The Egyptian Revivalist. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, IX, 1937–39, pp. 964.

يقول هيورث دن معلقا على كتاب « الرحلة » : « عبثا نبحث عن كتاب آخر في عصر محمد علي يستحق القراءة ، لن نجد إلا كتبا علمية مترجمة . ولا ننكر أهمية هذه الترجمات من الناحية اللغوية ، إلا انها تخلو تماما من أية قيمة أدبية . »

٣) يدرس هذا الفكر دراسة نموذجية هشام شرابي في مؤلفه « المثقفون العرب والغرب »

Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West. The Formative Years, 1875–1914. Baltimore und London 1970.

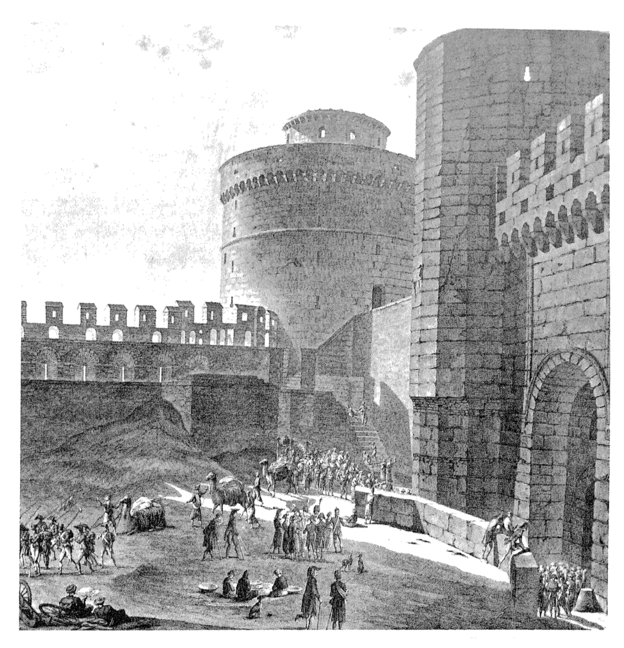
٤) صدر كتاب لين في ديسمبر عام ١٨٣٦ ، ونفذت هذه الطبعة الأولى خلال أسبوعين . أعيد نشر الكتاب في طبعة رخيصة في العام التالي ، وبلغ المطبوع منها ستة آلاف وخمسمائة نسخة . وتتابعت طبعات الكتاب ، فأصدره المؤلف منقحا عام ١٨٤٢ ، ونشر مسلسلا عام ١٨٤٦ في خمسة آلاف نسخة بمجلة Knight's Weekly Volumes . وأخرج الكتاب من جديد عام ١٨٦٠ في مجلد واحد وعام ١٨٧١ في مجلدين ، وأدرج عام ١٩٠٨ نهائيا في برنامج سلسلة الكتب البريطانية المعروفة Every-mann's Library (رقم ٣١٥) ، وما زال يصدر عنها . وتعود الطبعة المستخدمة هنا إلى عام ١٩٦٦ .

هذا وقد ترجم كتاب لين إلى الالمانية عام ١٨٥٢ وأعيد طبع هذه الترجمة عام ١٨٥٦ بعنوان :

„Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter", Leipzig 1856.



ليبولد كارل موتر ، سوق في ضواحي القاهرة ، زيت ، ١٨٧٨
جالري النمسا ، فيينا .

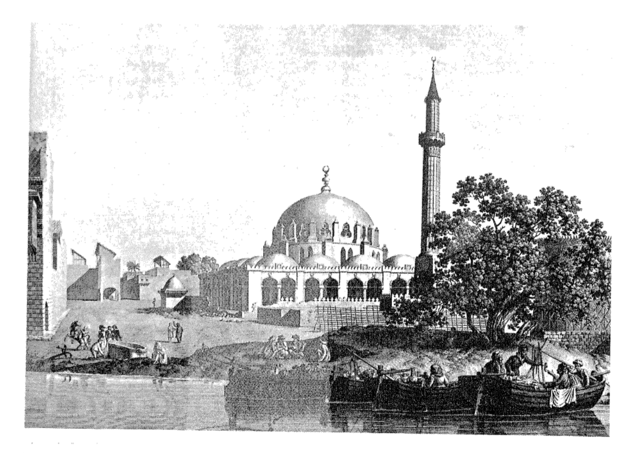


القلعــة .

تشكيل نظرة الرأي العام البريطاني إلى مصر ، وأصبح مدخل القارىء الإنجليزي في العصر الفيكتوري إلى المجتمع المصري[٥] .

هذا الدور الذي أداه كتـاب لين يرتبط بالاهتمام السياسي والاقتصادي الاستعماري بمصر وبالصراع على النفوذ

٥) انظر
H. S. Deighton, The Impact of Egypt on Britain. A Study of Public Opinion. In: Political and Social Change in modern Egypt, edited by P. M. Holt, London 1968, p. 236.



القاهرة، ميناء بولاق، والجامع الكبير (من كتاب «وصف مصر» الشهير الذي وضعه العلماء المصاحبين للحملة الفرنسية على مصر).

في هذه المنطقة الحساسة من العالم. بجانب ذلك يتمتع كتاب لين بمكانة خاصة كمصدر من مصادر دراسة الحياة الاجتماعية والحضارية في مصر قبل وقوعها تحت المؤثرات الأوروبية.[٦]

---

٦) يكاد يصاحب كتاب لين تحول ملموس في سياسة بريطانيا تجاه محمد علي. فمنذ منتصف الثلاثينات تصعد بريطانيا بوضوح موقفها العدائي منه، باعتباره قوة تهدد كيان الامبراطورية العثمانية، في حين أن بقاء هذا الكيان - ربما لهرمه وضعفه أو بالرغم من ذلك - يؤمن المصالح البريطانية. استهدفت السياسة البريطانية منذ عام ١٨٣٨ طرد محمد علي من سوريا وإرجاعه - على حد تعبير بالمرستون وزير الخارجية - إلى «قوقعته مصر». ولتبرير هذه السياسة والتمهيد لها اصطنعت بريطانيا سبلا عديدة: أولها التشهير بالنظام السياسي والاقتصادي. يصف اللورد بالمرستون محمد علي بأنه طاغية قد استأثر وحده بثروة البلاد، وينعت نهضة البلاد في عهده بالزيف. ويرتبط بذلك التشهير باقتصاد محمد علي الاحتكاري الذي يخالف العقيدة الليبرالية، وهي في عرف البريطانيين في ذلك الوقت مسألة جوهرية (من أجل تقويض اقتصاد محمد علي وقعت بريطانيا مع الباب العالي اتفاقية لندن عام ١٨٣٨ التي تنص على حرية التجارة في جميع أنحاء الامبراطورية العثمانية وتمنع الحواجز الجمركية) واستغلت بريطانيا دعوى مكافحة تجارة الرق المباحة في مصر لنفس الغرض.

يلي كتاب لين في الأهمية مؤلف الليدي لوسي دف جوردون «خطابات من مصر».

Lady Lucie Duff Gordon, Letters from Egypt, London 1865.

عرضت جوردون لجوانب من الحياة في مصر لم يتعرض لها لين، فخصت بعنايتها حياة الفلاح المصري في ظل نظام السخرة، وما يتعرض له من ظلم فادح. ووجد الرأي العام البريطاني في ذلك سببا جديدا يسوغ صراع حكومته ضد شركة قناة السويس وضد النفوذ الفرنسي، ويخول لبريطانيا دورا في مصر، أو بمعنى آخر يؤيد هذا الدور الذي بدأ يلوح في الأفق (انظر Deighton، المرجع السابق. ص ٢٣٩/٢٤٠)

المنهج :
يرتبط الاهتمام الحضاري « **بالغير** » ببروز دوافع وقيام حاجات حيوية تدعو إلى الاغتراب عن الحضارة الأصلية لاستجلاء **حضارة الغير**، وجمع البيانات والوثائق عنها. الحاجة هي التي تدفع **بحضارة الغير** من ظلام النسيان والإهمال إلى دائرة الوعي. وقصة الاتصال بين الغرب والشرق هي قصة هذه الحاجات والدوافع.

تبدأ هذه الدراسة المقارنة بعرض مقدمات وأسباب كتابي الرحلة، فكلاهما قد وضع استجابة لحاجات وتوقعات واهتمامات بعينها في ظل مرحلة تاريخية محددة. وكل منهما، إذ ينقل لقرائه **حضارة الغير** الغريبة، أي يترجمها لحضارته، يساهم بدوره في صياغة هذه التوقعات والاهتمامات.

يهتم المنهج الذي ننهجه لذلك باستقراء **شخصية القارىء أو المستقبل**، في تحليل النص نسأل عن مدى اشتراك **القارىء أو المستقبل** في صياغة النص. القارىء في هذه الترجمة الحضارية من مكونات النص، سواء توجه الكاتب بحديثه مباشرة اليه أم ضمنه النص. وليس القارىء هنا بشخصية فردية وإنما هو ظاهرة اجتماعية وحضارية تاريخية يستجيب لها المؤلف، ويحاول بدوره أن يوجهها وأن يملك قيادها في رحلته الغريبة. وأيا سلك المؤلف من سبيل، ومهما أخذ نفسه بالحياد والحقيقة، فهو في انتقاء الظواهر وتفسيرها وترتيب المواد يمارس هذا التوجيه. وهو يسطر مؤلفه ويصوغه في إطار من الصور الفنية وغير الفنية والأشكال الأدبية والمعرفية التي تجمع بينه وبين قرائه، وبالنظر إلى واقع اجتماعي تاريخي مشترك بينهما. والدارس لرحلتي رفاعة ولين هو أيضا قارىء في زمن لاحق، يحاول من خلال النص ومن الشواهد إن وجدت، أن يستجلي صورة القارىء الأول والنظرة التي نظر بها إلى كتاب الرحلة، ويؤدي الدارس كقارىء حديث دور الوساطة بين الماضي والحاضر، إذ أنه كقارىء لا يستطيع أن ينظر إلى الماضي كشيء مستقل قائم بذاته، ولا يسعه إلا أن يتأمل أيضا موقع هذا الماضي من الحاضر وفي الحاضر. ففكر الدارس وأدواته مستمدة من الحاضر ومن تطلعاته إلى المستقبل، وبالرغم من ذلك فليس له أن يحمل النصوص الماضية دون روية، مفاهيم ونظريات الحاضر. بمعنى آخر: إن النصوص التي سنعرض لها هنا نصوص تاريخية لها مقدماتها وأسبابها، وقد وضعت وقرأت وكان لها وقعها أولا في إطار مجتمع تاريخي مميز، وحين ندرسها اليوم لا نستطيع أن نتجاهل ذلك أو أن نغض الطرف عن « تاريخ » هذه النصوص وعن حظها من الاستيعاب والأثر بين الأجيال التالية، وبالرغم من ذلك فنحن حين ندرسها اليوم ندرسها أيضا كنصوص حاضرة، نستحضرها ونستوعبها في اللحظة الراهنة.

دوافع الرحلة وقصة الكتاب :

لا وجه للشبه بين دوافع الرحالة الأوروبيين إلى الرحلة إلى الشرق في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وبين أسباب رحلة رفاعة إلى الغرب. يخرج الشيخ رفاعة إلى الرحلة « كمبعوث » وإمام قد اختير للسفر من قبل الوالي بـ « صحبة » الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بباريس[٧] (ص ٣). سبب الرحلة المباشر هو إذن محمد علي وسياسته الجديدة الرامية إلى تحصيل المعارف العلمية والتكنولوجية، أو « العلوم الحكمية » العملية بتعبير رفاعة (ص ٧، ١٩). وترتبط الرحلة كما ترتبط « العلوم والفنون المطلوبة، والحرف والصنايع المرغوبة » (ص ١٠) في ذهن رفاعة باسم الباشا « ولي النعم »، ويطل علينا هذا الارتباط من خلال فقرات عديدة من تقرير الرحلة[٨]، بل هو من بديهيات العصر ومن بديهيات الأمور عند رفاعة: « فمن هنا تفهم أن العلوم لا تنتشر في عصر إلا بإعانة صاحب الدولة لأهله،

---

٧) رشح الشيخ حسن العطار (١٧٦٦ - ١٨٣٥) رفاعة لمصاحبة « البعثة » وقد أخذ رفاعة عنه العلم والأدب والتاريخ والجغرافية، والكثير من آراء الشيخ حسن العطار ودعوته الى التجديد صدى في مؤلفات رفاعة. (انظر: محمد عبد الغني حسن: « حسن العطار» القاهرة ١٩٦٨)

وفي الأمثال الحكمية: الناس على دين ملوكهم» (ص ٨)
مرة بعد أخرى يعود رفاعة إلى بيان أسباب ومبررات الرحلة إلى الغرب، فهي عند معاصريه ليست بشيء مألوف أو مقبول، وإنما تحيط بها الريب والشكوك وتعني الاغتراب عن «دار الإسلام» وتخطي حدود «العالم» المفهوم.
ويعنون رفاعة الباب الأول من المقدمة بقوله:
«في ذكر ما يظهر لي من سبب ارتحالنا إلى هذه البلاد، التي هي ديار كفر وعناد، وبعيدة عنا غاية الابتعاد ...» (ص ٥)

في هذا الباب وفي فقرات تالية من الكتاب يؤكد رفاعة أن دواعي وأسباب محمد علي لإرسال المبعوثين إلى البلاد الغربية هي تفوق هذه البلاد وبراعة أهلها في «العلوم البرانية والفنون والصنايع» (ص ٤، ١٠) والرغبة في جلب هذه المعارف إلى الديار الإسلامية لخلوها منها.

لتوضيح هذه الأسباب يقدم رفاعة عرضا تمهيديا يسترعي الانتباه لما يسميه ... بتاريخ الحضارة والإنسان ... وتطور الإنسان من «الساذجية والفطرة» إلى أدوار الحضارة المتقدمة. بهذا يضع رفاعة أسباب البعثة في إطار من الأيديولوجية التطورية:

«فكلما تقادم الزمن في الصعود رأيت تأخر الناس في الصنايع البشرية والعلوم المدنية. وكلما نزلت ونظرت إلى الزمن في الهبوط رأيت في الغالب ترقيهم وتقدمهم في ذلك، وبهذا الترقي، وقياس درجاته، وحساب البعد عن الحالة الأصلية، والقرب منها انقسم سائر الخلق إلى عدة مراتب:

المرتبة الأولى: مرتبة الهمل المتوحشين

المرتبة الثانية: مرتبة البرابرة الخشنين.

المرتبة الثالثة: مرتبة أهل الأدب والظرافة والتحضر والتمدن والتمصر المتطرفين.» (ص ٦)

ثم يمضي رفاعة في تفصيل هذه المراتب الثلاث، وتقسيم العالم وفقا لها.

في هذا التبويب لأطوار الحضارة تنعكس كما سنوضح المؤثرات الأساسية لفكر رفاعة: العقلانية الغربية وعالم المعارف والعلوم الحديثة التي تفتح عليها من مشاهداته وقراءاته في باريس، ثم ثقافته الأصلية الأزهرية، وتشخصه العالم الإسلامي القادم منه.

في تأمله للحالة الطبيعية الأولى للإنسان وأخذه بفكرة التطور الحضاري وانتقال الإنسان من «الساذجية» و«الفطرة» إلى مراحل متقدمة من الاجتماع الإنساني والعمران، يتأثر رفاعة بالفكر التنويري الفرنسي في القرن الثامن عشر. بل إن هذه الفقرة التمهيدية من تقرير الرحلة ثمرة مباشرة لهذا الفكر، إذ تحمل، على إيجازها وبساطتها، المضمون الأساسي لمفهوم الترقي والتطور في الفلسفة التنويرية:

أولا: النظر إلى العالم كوحدة شاملة («تاريخ الحضارة والإنسان»)

ثانيا: النظر إلى «الزمن كتتابع طولي مستمر، أحادي البعد، لا رجعة فيه. وهو ما يخالف الفكر المعاصر حينئذ في البلاد الإسلامية (تقسيم العالم إلى «دار السلم» و«دار الحرب» والتطلع إلى العصر الإسلامي الأول).

غير أن رفاعة يعكس هذا الفكر التنويري[٩] في مرحلة متأخرة أو في مرحلة الانتقال، حيث يتضمن التبويب لمراحل الحضارة تقييما واضحا لها من منظور التفوق التكنولوجي والمدنية civilisation أي المدنية الأوروبية[١٠]،

---

٨) انظر مدخل الكتاب والباب الأول والثاني والثالث والمقدمة.

٩) قرأ رفاعه في فرنسا «الرسائل الفارسية» و«روح الشرائع» لمونتسيكو و«العقد الاجتماعي» لروسو، كما قرأ كونديااك Condillac وفولتير وغيرهما

١٠) مثلا لا ينظر الفكر التنويري في القرن الثامن عشر نظرة سلبية أو نظرة ازدراء إلى الإنسان الأول «الهمجي» wild (أي في حالة «الساذجية»)، وإنما يعليه باعتباره الإنسان في حالته الأولى الأصلية السعيدة، بعيدا عن أقنعة الزيف والخداع (روسو)، هذا بالرغم من اعتناق فلاسفة التنوير لفكرة «التقدم». ولا ينظر الفكر التنويري إلى المدنية الأوروبية كقيمة بذاتها تعلي أوروبا على غيرها من الأمم. فهو يؤمن بعالمية العقل الإنساني، ثم إن همه الأول هو نقد مظاهر الاستبداد الإقطاعي والتسلط الديني في هذه المدنية (مونتسكيو، ديدرو، كوندورسي Condorcet).
على أن الأمر يختلف في القرن التاسع عشر، إذ يرتبط مفهوم «المدنية»



ميناء الاسكندرية ، ابرة كليوبترا تشحن الى فرنسا عام ١٨٧٧ .

وإن أضاف رفاعة في تبويبه قيمه الدينية والعلمية والإسلامية خاصة في تحديد انتماء البلدان المختلفة إلى « مراتب » الحضارة الثلاث .

ومهما يكن من أمر ، فإن رفاعة منبهر أشد الانبهار بالفنون الصناعية والمعارف الجديدة ، ويعي في نفس الوقت بوضوح ، الخطر الذي يتضمنه سبق أوروبا في هذا المجال :

« وقد قويت شوكة الإفرنج ببراعتهم وتدبيرهم ، بل وعدلهم

---

civilisation تدريجيا بالتفوق التكنولوجي الاقتصادي ، ويصبح مقياس التقدم الهام هو المستوى التكنولوجي ، ومقياس الحكم على المرتبة الحضارية هو وسائل وعلاقات الإنتاج السائدة ، وبالتالي فالفروق بين المجتمعات هي فروق في المراحل الحضارية التي تمر بها هذه المجتمعات ، وهذا يعني أن المجتمعات غير الأوروبية (أو مجتمعات العالم الثالث كما تسمى الآن) تمثل مراحل من الاجتماع الإنساني سابقة « للمدنية » . ومن البديهي أن هذا التقييم تقييم شامل ، خلقي وحضاري ، كانت وما زالت له تبعات واضحة وخطيرة في علاقة أوروبا بالمجتمعات غير الأوروبية .

وليس من الصدفة في شيء أن تكتمل هذه النظرية التطورية الأحادية ـ التي تبدو للبعض بديهية ـ في منتصف القرن التاسع عشر ، أي مع دخول الاستعمار مرحلته الجديدة الحاسمة ، حيث بدأ يمد قبضته إلى الشعوب التي لم يخضعها بعد في أفريقيا وآسيا .

(أهم مؤلفات هذه المدرسة التطورية التي بها تأسس علم الأنثروبولوجيا الجديد في منتصف القرن الماضي هي :

Bachofen, Das Mutterrecht, 1861.

Taylor, Researches into the Early Hist. of Mankind, 1871.

Morgan, Ancient Society, 1877.)

قد يكون رفاعة متأثرا أيضا بمقدمة ابن خلدون ، وقد اشترك رفاعة في فترة متأخرة في نشر الكتب العربية القديمة ومنها « مقدمة ابن خلدون » ، وفي كتاب الرحلة يشير رفاعة إلى ابن خلدون في معرض حديثه عن بعض مفكري الفرنسيين فيقول : إنه قرأ في فرنسا « روح الشرائع » لمنتسكيو ، ويلقب عندهم بابن خلدون الإفرنجي ، كما أن ابن خلدون يقال له عندهم أيضا منتسكيو المشرق « أي مونتسكيو الإسلام » (ص ٢٤٤) .

أطلق هذه التسمية على ابن خلدون المستشرق النمسوي فون هامر بورجشتال v. Hammer-Purgstall وقد اتصل رفاعة في باريس بالمستشرق دي ساسي الذي نشر بعض أجزاء من « المقدمة » وينعكس الاهتمام في هذه الفترة بابن خلدون في أمر محمد علي بترجمة « مقدمته » إلى اللغة التركية ، بعد أن استمع إلى ترجمة كتاب « الأمير في علم التاريخ والسياسة والتدبير » لميكافللي ، ورغب في المقارنة بين الكتابين . (انظر جمال الدين الشيال : تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي . القاهرة ١٩٥١ ، ص ٨٠ ـ ٨٢) .

ومعرفتهم في الحروب وتنوعهم واختراعهم فيها، ولولا أن الإسلام منصور بقوة الله سبحانه وتعالى لكان كلا شيء بالنسبة لقوتهم وسوادهم وثروتهم وبراعتهم وغير ذلك. ومن المثل المشهور: إن أعقل الملوك أبصرهم بعواقب الأمور ...» (ص ٨)

هذه في عرف رفاعة دواعي محمد علي إلى الاستعانة «بالأفرنج» وأسباب الرحلة إلى الغرب:

«وفي الحديث، اطلب العلم ولو بالصين. ومن المعلوم أن أهل الصين وثنيون، وإن كان المقصود من الحديث السفر إلى طلب العلم ...» (ص ٩)

هدف رفاعة من تقرير الرحلة هو «حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنايع، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع، والحق أحق أن يتبع» (ص ٤).

ويدون رفاعة مشاهداته إيفاء ـ كما يقول ـ برغبة أستاذه الشيخ حسن العطار وغيره من «الأقارب والمحبين»:

فقد طلب منه أن ينبه «على ما يقع في هذه السفرة وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة والأشياء العجيبة. وأن أقيده ليكون نافعا في كشف القناع عن محيا هذه البقاع، التي يقال فيها: إنها عرائس الأقطار، وليبقى دليلا يهتدي به إلى السفر إليها طلاب الأسفار ...» (ص ٤)

بعد قرون من العزلة والركود، وحقب من الفوضى والتخريب تقف مصر على أعقاب نهضة جديدة، وترتبط «الرحلة» وكتاب الرحلة بالطفرة الحضارية الممثلة في جهود محمد علي الضخمة في ميدان الزراعة والصناعة وفي بناء قوة برية وبحرية تفوق قوة الإمبراطورية العثمانية[١١]. ومن الواضح أن رفاعه يسجل تقريره في جو من الثقة والحماس والتطلع إلى المستقبل، أو كما يقول في المقدمة:

«ولا يتأتى لإنسان أن ينكر أن الفنون والصنايع الغريبة بمصر قد برعت الآن، بل وجدت بعد أن لم تكن، ويرجى بلوغها درجة كمال وفوقان ... وبالجملة والتفصيل فولي النعمة آماله دائما متعلقة بالعمار» (ص ٩)

*

وإذا كانت هذه هي دواعي رحلة رفاعة إلى الغرب وأسباب تقرير الرحلة، فما هي دواعي «لين» إلى الرحلة إلى الشرق؟

كغيره من الرحّالة الدارسين الغربيين في هذه الفترة كان حافزه الأساسي هو مصر الفرعونية والرغبة في دراسة هذه الحضارة القديمة التي بدأ الأثريون في كشف الستار عنها، ثم انجذابه إلى الشرق كمجتمع حضاري قديم مغاير في طبيعته للمجتمع الأوروبي الحديث، والرغبة في الاستشفاء من مرضه الرئوي المزمن في جو مصر الجاف[١٢] (كان الدافع الأخير من الأسباب المألوفة للرحلة إلى مصر في الماضي).

استغرقت مصر الفرعونية القسط الأكبر من اهتمام «لين» أثناء إقامته الأولى في مصر (١٨٢٥ ـ ١٨٢٨). «ولين» مقبل على مصر يود أن يرتمي بين أحضان هذه الحضارة القديمة، فيتخذ من مقبرة بجوار الأهرام بين لفائف الموميات مسكنا له. ويقضي أسبوعين في هذا المكان في نشوة واضحة[١٣]، يرسم الآثار ومواقعها ويدون ملاحظاته ويلتحف إحراما، ثم يصعد النيل مرتين حتى الشلالات بمركب خاص يسيرها وفق أغراضه ومشيئته، ويتابع نهجه في

---

١١) انظر تفاصيل هذه الجهود خاصة في كتاب:
A. E. Crouchley, The Economic Development of Modern Egypt, London, New York, Toronto 1938, p. 40–106.

١٢) كان هذا المرض هو الذي حفز «لين» قبل الرحلة بثلاثة أعوام، أي عام ١٨٢٢، إلى البدء بالدراسات الشرقية بغية تغيير عمله (كرسام حفار) الذي لا يلائم بنيته الضعيفة.
انظر:
Stanley Lane Poole, Life of Edward Lane, London, Edinburgh 1877, p. 13f.
يتضمن هذا الكتاب مذكرات «لين» التي لم تنشر في كتبه الأخرى، ونشير إليها في التالي تحت عنوان «مذكرات لين».

١٣) يقول «لين» عن إقامته في هذه المقبرة إنه لم يقض وقتا أسعد من الوقت الذي قضاه في هذا المكان (مذكرات لين، ص ٢٥).

الإقامة بين المعابد لرسم الآثار وتسجيل المشاهدات، وفي تدوين كل ما يصادفه من أحداث وأخبار وأعراف.

ولكن «لين» لم يحضر إلى مصر لمشاهدة ودراسة آثار مصر القديمة فحسب وإنما جاء إليها أيضا باعتبارها «الشرق» ووطن «ألف ليلة وليلة»،[14] فإذ يطأ «لين» أرض مصر يرى نفسه «أشبه بعريس شرقي على وشك رفع النقاب عن عروسه التي لم يرها بعد»، ويقول: «لم أكن قادما إلى مصر بقصد اللهو، ومشاهدة أهراماتها ومعابدها ومقابرها، ومغادرتها بعد إشباع فضولي إلى مشاهد ومتع أخرى، وإنما كنت على وشك أن ألقي بنفسي كليا بين أناس غرباء عني، بين أناس سمعت عنهم الكثير من التقارير المتناقضة. كان علي أن اتخذ لغتهم وعاداتهم وملبسهم، ومن مقصدي أن أخالط قدر المستطاع المسلمين منهم فحسب، حتى أحرز أكبر تقدم ممكن في دراسة آدابهم[15]».

لا يجد «لين» في الإسكندرية ما يتطلع إليه، فالمدينة ليست شرقية، أو ليست هي المدينة الشرقية التي يتصورها، بخلاف القاهرة، مدينة المآذن، التي يجد فيها ضالته. في القاهرة يستبدل لين بزيه الإفرنجي زيا تركيا، ويستأجر مسكنا بالقرب من باب الحديد، ويتخذ عادات وآداب الأهالي من حوله، فيمارس ما يمارسون ويحرم على نفسه ما يحرمون، ويعتاد شرب القهوة وتدخين «الشبكة»، ويعمق معارفه العربية والإسلامية على يد أزهريين من أصدقائه، ويشارك في الاحتفالات الدينية، وأحيانا - إذا اقتضى الحال - في أداء الشعائر.

عاد «لين» في خريف عام ١٨٢٨ إلى بلاده بعد قضاء نحو سنتين ونصف سنة في مصر، ليصنف مواده في مخطوط ضخم مزود بالرسوم والخرائط بعنوان «وصف مصر» Description of Egypt يجمع فيه بين وصف المصريين القدماء والمعاصرين، غير أن هذا المؤلف لم يصادف حماسا لدى الناشرين، فعمد «لين» بعد فترة إلى جمع ملاحظاته عن المصريين المعاصرين وعرضها على اللورد بروم Broughom الذي رشحها بدوره «لجمعية نشر المعارف المفيدة» Society for the Diffusion of Useful Knowledge

وكان أن وافقت الجمعية على المشروع، وكلفت «لين» بالعودة من جديد إلى مصر لاستكمال مؤلفه. فقام على الأثر برحلته الثانية إلى مصر عام ١٨٣٣ التي استمرت سنة ونصف سنة.

يشرح «لين» هدف كتابه ومقاصده في المقدمة، فيقول: «كان هدفي تعريف مواطني معرفة أفضل بطبقات الأهالي the domiciliated classes لأمة من أهم أمم العالم، وذلك برسم صورة مفصلة لسكان أكبر مدينة عربية[16].» فما ورد حتى الآن - كما يرى لين - عن آداب وعادات العرب والمصريين لا يتصف بالشمول والدقة:

«على أن هناك كتابا واحدا، يقدم صورا رائعة لآداب وعادات العرب وخاصة المصريين منهم، وهو كتاب، ألف ليلة وليلة، أو، مؤآنسات الليالي العربية، ولو كان القارىء الإنجليزي يملك ترجمة كاملة لهذا المؤلف مزودة بالشروح الوافية، لما جشمت نفسي مشقة وضع هذا الكتاب الحالي.»[17]

يقتصر «لين» في مؤلفه، كما يتضح من هذه الكلمات، على مدينة القاهرة وعلى فئاتها المتوسطة والموسرة، ولا يفترض «لين» اختلافا ما بين المصريين وغيرهم من العرب في الطبائع والعادات.

ويُصور كتاب «ألف ليلة وليلة» في عرفه آداب وعادات العرب والمصريين ولا يحتاج هذا المصنف القصصي الكبير إلى غير الشروح المناسبة حتى يفي بنفس الغرض الذي من أجله يضع هو مؤلفه عن المصريين المحدثين.[18]

---

١٤) انظر مقدمة الطبعة الأولى من كتاب لين «المصريون المحدثون»، ص ٢٢٤ حاشية رقم ١

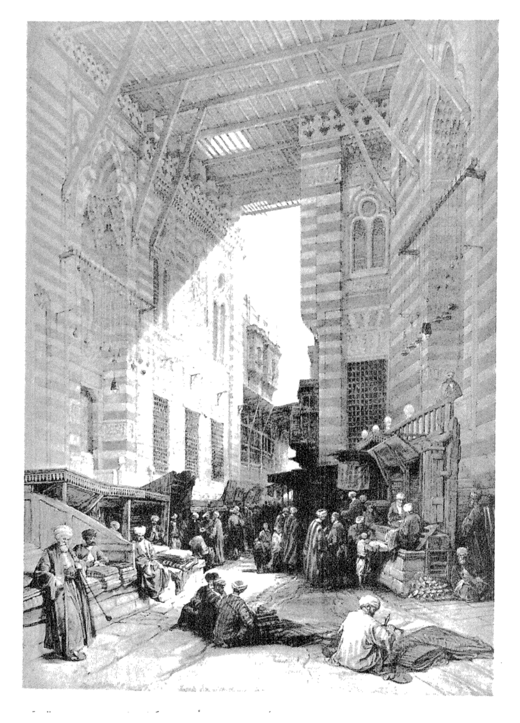
١٥) «مذكرات لين»، ص ١٧.

١٦) E. Lane, The Manners and Customs ... Author's Preface, pp. XXIII.

في التالي نشير إلى الكتاب باسم المؤلف فقط.

١٧) Lane, pp. XXIV.

١٨) على أثر كتابه عن «المصريين المحدثين» كلف «لين» بترجمة «ألف



القاهرة ، سوق تجار الأقمشة الحريرية . مأخوذة عن كتاب دافيد روبرتس «مصر النوبة» ،

كانت «باريس» فى القرن الماضي ، وحتى وقت قريب ، عاصمة أوروبا الحضارية ، أو كانت أوروبا تقترن فى خيال الكثيرين بباريس وقد ارتبط الاتصال الحضاري بين الشرق والغرب فى بدايته بباريس وفرنسا ، وكان للفكر التنويري الفرنسي والثورة الفرنسية أصداء بعيدة بين أجيال المثقفين العرب فى القرن الماضي ومطلع القرن الحالى . والمناظر التالية لبعض جوانب العاصمة الفرنسية فى القرن التاسع عشر .



مسلة الأقصر فى ميدان الكنكورد بباريس.

ويرى «لين» ـ وهو يدون حياة المصريين في القاهرة ـ أنه يدون حياة المصريين والعرب كما كانت منذ قرون، والمدخل الذي يدخل به لين مجتمع القاهرة هو بوضوح كتاب «ألف ليلة وليلة»، ويستعين «لين» في فترة تالية «بالمصريين المحدثين» على «ألف ليلة وليلة» حتى يجعل القصص تنطق صورة الحياة في المجتمع العربي في القرون الوسطى.

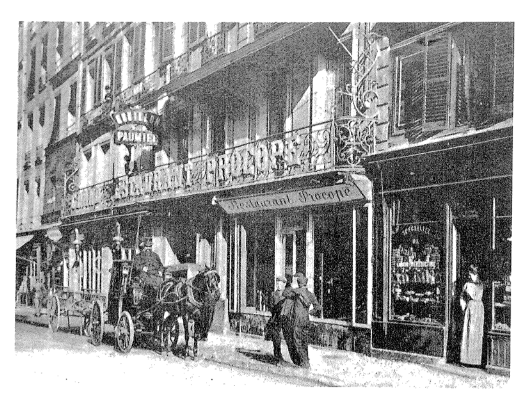
هدف «لين» الأول في «المصريين المحدثين» أن يرسم صورة لحياتهم قبل أن يصيبها التغيير تحت تأثير مستحدثات محمد علي وانفتاحه على الغرب. بهذا المعنى يقول ستانلي لين بول في مقدمة طبعة ١٨٦٠: وضع لين تقريره في اللحظة الأخيرة التي كان يمكن أن يصف فيها المصريين قبل أن يصيبهم التغيير. فخمس وعشرون سنة من الاتصال البخاري مع مصر قد أهرمت المصريين أكثر مما فعلت القرون الخمسة السابقة[١٩]

تلخيص:

نتبين من العرض السابق مدى التفاوت في الأسباب والدوافع بين «الرحلة إلى الغرب» و «الرحلة إلى الشرق». فرفاعه يرحل إلى فرنسا «كعضو بعثة» طلبا للعلوم الحديثة وبحثا عن أسباب الحضارة والقوة، أما «لين» فانه يشد الرحال اليها مدفوعا في البداية بروح المغامرة

ليلة وليلة»، فأخرج هذه الترجمة كاملة عن نسخة بولاق المصرية (١٨٣٩ - ١٨٤١)، وعلق على أبوابها تعليقا مستفيضا محاولا في المكان الأول استخلاص صورة المجتمع العربي في العصور الوسطى، أو بمعنى أدق صورة العوائد والآداب العربية، مسترشدا في ذلك بما وجده عند «المصريين المحدثين» وقد نشر استانلي لين بول عام ١٨٨٣ هذه التعليقات تحت عنوان «المجتمع العربي في القرون الوسطى ... Arabian Society in the Middle Ages (ترجم هذا الكتاب إلى العربية بقلم علي حسني الخربوطلي، الجيزة ١٩٦٠)

١٩) انظر Lane, pp. XXII.
بهذا المعنى يقول «لين» نفسه في مقدمة «ألف ليلة وليلة»: إنه قد درس عادات المصريين في الوقت الذي كانت فيه هذه العادات تستحق الدراسة، إذ لم تكن تشوبها شائبة ما.



باريس، شارع الكوميديا القديمة ومقهى بروكوب.

والاستكشاف، يكاد يتلهف على الغوص في أعماق التاريخ.

فوجهة رفاعة هي حضارة العصر الحية المتطورة، أما «لين» فوجهته الماضي، وجهته آثار الماضي وحضارة الشرق المنصرمة.

دوافع رحلة رفاعة دوافع عقلانية عملية ودراسية، أما دوافع «لين» فهي في الرحلة الأولى دوافع ذاتية ونفسية لا عقلانية وفي الرحلة الثانية دوافع دراسية.

ويحتفظ رفاعة طوال إقامته في فرنسا ـ كما يؤكد علي مبارك ـ بزيه الشرقي وعاداته الإسلامية، أما «لين» فما أن يصل إلى أرض مصر في رحلته الأولى حتى يخلع عنه رداء المدنية الغربية، ويتنكر في زي تركي وينتحل عادات الشرق وآدابه، وكأنه يود أن يفني ذاته في هذا العالم الغريب حتى يكشف عن أسراره. وقد يكون منبع هذا «التخفي» حنين إنسان المدنية الغربية إلى الأعماق والأسرار وإلى حياة الفطرة والبساطة، ولكن هذا التخفي يطوي أيضا قسطا كبيرا من الإدعاء، وليس مصدره الضرورة على أية حال.[٢٠]

وكما تختلف أسباب الرحلة تختلف أيضا دوافع كتاب الرحلة، فرفاعه لا يضع مؤلفه من أجل التعريف «ببلاد الفرنسيس» فحسب، وإنما أيضا لحث «ديار الإسلام» على الأخذ بأسباب الرقي والحضارة، أما «لين» فيهدف بكتابه إلى تقديم صورة شاملة لعادات وآداب «الطبقات العربية المتحضرة» أو الطبقات الوسطى في القاهرة قبل أن يصيبها التغيير تحت تأثير المدنية الغربية.

غاية «لين» هي إذن ـ كما يبدو ـ التسجيل والوصف،

---

٢٠) كانت حياة الأجانب في مصر تحت سطوة المماليك وفي القرن الثامن عشر على وجه الخصوص تخضع للكثير من القيود، وكثيرا ما كانوا يتعرضون للابتزاز. وكان لزاما عليهم في انتقالاتهم اتخاذ الزي الشرقي لتجنب اثارة العامة. ولكن ظروف حياة الأوروبيين في مصر تغيرت تماما بعد استتباب الأمر لمحمد علي واستعانته بهم.

في حين يعبر رفاعه عن أهداف أبعد من ذلك وهي النقد والمقارنة.

بناء كتاب الرحلة

تكون رحلة الذهاب والعودة الإطار الخارجي لكتاب رفاعة. « **فالمقدمة** » في أربعة فصول تمهد للرحلة وتشرح أسبابها، وتتبعها « **مقالات** » ست تضم عددا متفاوتا من الفصول، ثم « **الخاتمة** ».

يعقد المؤلف المقالتين الأولى والثانية، وهما أقصر المقالات، في وصف الرحلة إلى باريس، ويليهما وصف باريس في المقالة الثالثة، وتقرير البعثة في المقالة الرابعة، أما المقالتان الأخيرتان فتمثلان إضافات واستطرادات مكملة. و « الخاتمة » في بيان رحلة العودة و « الخلاصة ». و « الكتاب بجملته تقرير جامع عن باريس باعتبارها عاصمة الحضارة الأوروبية، ومن وراء صورة فرنسا نستشف صورة مصر ».[21]

من حيث التقسيم الخارجي والتقديم وعنونة الفصول يقتفي كتاب الرحلة نهج التآليف العربية التقليدية، غير أنه في ترتيب الموضوعات وتفصيلها، يخضع بوضوح لنموذج كتب « ا لآداب والعادات »

Manners and Customs/Mœurs et coutumes

والمقصود بها كتب «آداب وعادات» المجتمعات البدائية والمجتمعات غير الأوروبية[22] التي أقبل الرحالة والدارسون الغربيون على وضعها في نهاية القرن الثامن عشر حتى صارت من أوسع الألوان الأدبية انتشارا.

وقد ترجم رفاعة في باريس مؤلفا من هذه المؤلفات، وهو كتاب ج. ب. ديبنج « لمحة تاريخية عن آداب الأمم »[23] (١٨٢٦). ويعرض هذا الكتاب عرضا سطحيا مقارنا لبعض مظاهر الحياة الأساسية وأعراف الشعوب من منظور « المدنية » الأوروبية وتصوراتها، وتغلب عليه في عرضه للعوائد الغريبة، نظرة المدنية التبشيرية[24] ... ويبدو

*

٢١) مقدمة طبعة ١٩٥٨، ص ٢

٢٢) تتميز كتب « الآداب والعادات » بأنها تصطنع منهجا واضحا، بخلاف القسط الأكبر من كتب الرحلات في القرن الثامن عشر، فهذه الأخيرة يغلب عليها الهواية والادعاء. وطابعها النظرة الانطباعية. وإعمال الخيال ... والرغبة في الإغراب. جاءت هذه الكتب لسد حاجات القراء المتزايدة إلى المتعة « بالغرائب والعجائب » ... وصادفت رواجا عظيما حتى صارت أكثر الألوان الأدبية انتشارا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

(انظر G. Boucher De la Richarderie, Bibliothèque universelle des voyages, Paris 1808, Bd. I, p. V)

تعرضت هذه الكتب لنقد شديد، وطالب بعض أعلام « المدرسة الأيديولوجية الفرنسية » بتطوير منهج علمي يسترشد به الرحالة في رحلاتهم الدراسية، فوضعت في نهاية القرن الثامن عشر كتيبات لإرشاد الرحالة عرفت باسم Instructions de voyage وتضمنت قوائم الأسئلة والموضوعات التي على الرحالة الاهتمام بها، مثال ذلك تعليمات الرحلة ... التي وضعها فولني عام ١٧٩٥ بعد رحلته الشهيرة إلى مصر وسوريا.

Voyage en Égypte et en Syrie, 1786.

أكدت هذه الكتيبات ضرورة دراسة الإنسان في البيئة التي يعيش فيها، وبالتالي ضرورة الاهتمام بجغرافية المكان والمناخ وطبيعة الأرض والمسكن والغذاء، ثم هيئة الإنسان وعاداته ووسائل معاشه ... وطبيعة « الحكومة » التي يخضع لها. وعلى الرحالة أن يجمع الحقائق والبيانات الأساسية عن كل موضوع من هذه الموضوعات عن طريق الملاحظة والمشاهدة والوصف الدقيق. تأثير المنهج الوضعي هنا واضح للعيان، وترتكز هذه الطريقة الدراسية على نظرية معرفية تهتم فحسب بحصر الظواهر، وتبويبها ودراسة كل منها على حدة عن طريق جمع الثابت من الحقائق عنها، دون الاهتمام بالناحية التكوينية الديناميكية التي تجمع بين هذه الظواهر

(انظر Sergio Marovia, Beobachtende Vernunft, Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung, München 1973, p. 120-132)

على أساس هذا المنهج قامت كتب الرحلات التي نطلق عليها كتب « الآداب والعادات »، كما يمثلها كتاب « لين » وأيضا كتاب رفاعة في « المقالة » الرئيسية من تقرير الرحلة.

٢٣) عنوان الكتاب الكامل هو:

G. B. Depping, Aperçu Historique sur les Mœurs et Coutumes des Nations, contenant le tableau comparé chez les divers peuples anciens et modernes, des usages et des cérémonies concernant l'habitation, la nourriture, l'habillement, les mariages, les funérailles, les jeux, les fêtes, les querres, les superstitions, les castes, etc., etc. Paris 1826.

الطبعة المستخدمة هنا هي طبعة عام ١٨٤٢، ونشرت كالطبعة الأولى في إطار موسوعة مبسطة للجيب بعنوان Encyclopédie Portative أشبه بمكتبة لهواة الفنون والآداب والعلوم، أي لجمهور القراء في ذلك الوقت، وهو ما يبين رواج هذا اللون من الكتابات.

٢٤) يقول ديبنج في مقدمة كتابه:

رفاعة في كتاب الرحلة متأثرا بهذا المؤلف الذي نقله إلى العربية باقتراح «المسيو جومار» المشرف الفرنسي على البعثة[٢٥]

ويبدو بوضوح ارتباط تقرير الرحلة بمؤلفات «الآداب والعوائد» من «**المقالة الثالثة**»، فهي - كما يقول رفاعة - «الغرض الأصلي من وضعنا هذه الرحلة». وتحتل هذه «المقالة» الرئيسية ما يقرب من نصف صفحات الكتاب وعنوانها هو: «في دخول باريس وذكر جميع ما شاهدناه وما بلغنا خبره من أحوال باريس». والموضوعات التي تعالجها هي على التوالي: جغرافية المكان، السكان، نظام الحكم، الملبس، الملاهي، التربية الصحية، الدين، العلوم والصنائع، المؤسسات الحيوية، التجارة والمعاملات، التعليم والثقافة. وهي جميعا من موضوعات كتب «الآداب والعادات ...» المألوفة غير أن هذه الموضوعات تأخذ في منظور رفاعة شكلا مميزا تحكمه عوامل متعددة:

إن رفاعة لا يستطيع أن يفترض معرفة سابقة لقرائه (ومن بينهم أقرانه من العلماء وطلاب الأزهر) «بالأمور والأشياء العجيبة...» التي يود عرضها، مما يطبع عملية الاتصال بينه وبين المتلقي بطابع خاص. فمن «أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية - على حسب ظني - شيء في تاريخ مدينة باريس، كرسي مملكة الفرنسيس. ولا في تعريف أحوالها وأحوال أهلها.» (ص ٤).

وهو ما يدعوه إلى التحذير والتنبيه والتوجه مباشرة إلى القارىء بالحديث: «وإياك أن تجد ما أذكره لك خارجا عن عادتك، فيعسر عليك تصديقه، فتظنه من باب الهذر والخرافات، أو من حيز الإفراط والمبالغات ...» (ص ٤)

ويخشى رفاعة أن يظن به القارىء الظنون لاغترابه إلى أوروبا واتصاله بحضارتها وحديثه عنها ذلك الحديث:

«وقد أشهدت الله سبحانه وتعالى على أن لا أحيد في جميع ما أقوله عن طريق الحق، وأن أفشي ما سمح به خاطري من الحكم باستحسان بعض أمور هذه البلاد وعوايدها، على حسب ما يقتضيه الحال. ومن المعلوم أني لا استحسن إلا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية» (ص ٤).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاعة «الغرائب» التي يتحدث عنها أن يذكر القارىء بنظائرها في مصر، وأن يقارن بينها وبين ما هي عليه أو ما هو شائع عنها في مصر. ولكي يوضحها أو يؤيد ما يرى فيها من رأي يستعين رفاعة بمأثور القول، شعرا ونثرا، على منهج التآليف المدرسية التقليدية وأساليب النثر الفني. وكثيرا ما تأخذه نشوة التداعي في هذا الحديث الخاص مع القارىء، فيورد القول بعد القول، أو يدعوه المقام إلى الاسترسال والبيان من باب التزيد والاستحسان ومن أجل الذكرى والاعتبار.

والكثير من الظوهر والمعاني، التي يود رفاعة الحديث عنها، ليست غريبة على القارىء فحسب، بل هي أيضا غريبة على لغته، ولا بد أن يجد مقابلا لها وأن يقربها إلى مدارك القارىء وخبراته، وهذا بدوره يواجه رفاعة كما سنرى بقضية اللغة وضرورة تيسيرها، وقضية الترجمة من بيئة حضارية إلى بيئة أخرى.

يدون رفاعة تقرير الرحلة في النهاية بتكليف من محمد علي الذي يسعى - أيا كانت دوافعه - إلى جلب العلوم الحديثة إلى مصر. فرفاعة لا يكتب كتابه للتعريف بباريس والمدنية الأوروبية بقدر ما يكتبه للتنبيه والتنوير، «وحث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنايع.

إن هدفي أن أوضح، كيف تتفاوت الشعوب في أشياء، كثيرا ما لا تتفاوت فيها ... وكيف أن المدنية قد حسنت الآداب تحسينا كبيرا، وكيف ما تزال العوائد الشائعة hideuse تحفظ للبربرية قواعدها في أجزاء كبيرة من العالم ... (ص ٣)

ينهج ديبنج نهج المصنفات، فيجمع أشتاتا من الأخبار والمعلومات من كتب الرحلات وغيرها من المصادر، ويعلق عليها في أبواب منفصلة مثل: المسكن، والغذاء، والمناخ، والملكية، والزواج، والمرأة، والألعاب، والرقص، والأعياد، والاحتفالات الموسمية، والضيافة، والآداب والمعتقدات الخرافية ... الخ.

٢٥) يذكر رفاعة كتاب ديبنج في أكثر من موضع: ص ٥٩، ١٢٠، ١٢٠، ١٦٢، ٢٤٢.

فان كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع والحق أحق أن يتبع » (ص ٤)

ويلح هذا الهدف التنويري على صاحب كتاب الرحلة فيدفعه إلى تضمين كتابه العديد من النبذ العلمية والإخبارية، وإن أخرجته عما هو بصدده « إلا أن منفعتها عظيمة وثمرتها جسيمة » (ص ١٠٥) ويأخذ كتاب الرحلة شكله النهائي تحت إلحاح هذه الدوافع، فالمقالة الرابعة أشبه بتقرير مدرسي عن البعثة الدراسية المصرية في باريس وعما حصله صاحب الرحلة من علوم. أما المقالتان الأخيرتان فتمثلان ملاحق إضافية. (المقالة الخامسة تفصل ثورة ١٨٣٠ في باريس وآثارها على النظام الفرنسي، والمقالة السادسة تتضمن نبذا عن العلوم والفنون التي جاء ذكرها من قبل).

ووصف هذا العالم الجديد الغريب في باريس يدعو صاحب الرحلة إلى تأمل ما كان وما يمكن أن يكون، ويدعوه إلى العودة بفكره إلى التراث والتاريخ.

ولا يتوجه رفاعة بكتابه - ربما لأول مرة منذ قرون - إلى جمهور مألوف ومحدود بحدود أخذ العلم في الأزهر وغيره من المعاهد الدينية، وإنما إلى جمهور عام في طور التكوين، وهو بكتابه يرسي - كما سنتبين - دعائم هذا الجمهور الجديد:

« وقد حاولت في تأليف هذا الكتاب سلوك طريق الإيجاز وارتكاب السهولة في التعبير حتى يمكن لكل الناس الورود على حياضه، والوفود على رياضه ... » (ص ٥)

يسلك رفاعة في « المقالة الرئيسية » من الرحلة مسلك الدراسات الاتنوجرافية، فيعقد الفصل الأول منها لبيان موقع مدينة باريس ومناخها وطبيعة تربتها والطبقات التي تتكون منها. ولتحديد موقع باريس لا بد من شرح وسيلة التحديد، وهي خطوط الطول والعرض، وهذا يعني الأخذ بكروية الأرض. ورغم أن رفاعة في استطراد سابق يقدم لنا محاورة عن « كروية الأرض وبسطها » بين اثنين من علماء الدين، دون أن يحسم في هذا الجدل برأي، يقول هنا ببساطة:

« اعلم أن علماء الهيئة قد أوضحوا بالأدلة كروية الأرض ... ثم صنعوا على هيئتها صورة، وسموها صورة الأرض ... (ص ٤)

وبالمثل لكي يعرف القارىء بحالة الطقس في باريس، يشرح له أولا « كيف تحسب درجة الحرارة » فيقول: « ومعلوم أن درجة الحر تحسب من شروع المتجمدات في الذوبان إلى حد فوران الماء، ودرجات البرد من شروعه في الجمود » (ص ٤٣).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاعة الأشياء التي يتحدث عنها أن يذكر القارىء بنظائرها في مصر أو يقارن بينها وبين ما هي عليه في مصر، فيقول مثلا: « ومن الأمور المستحسنة أيضا أنهم يصنعون مجاري تحت الأرض توصل ماء النهر إلى حمامات أخرى وسط المدينة، أو إلى صهاريج بهندسة مكملة، فانظر أين سهولة هذا مع ملء صهاريج مصر بحمل الجمال ... » (ص ٥٠)

ولا يقف الأمر برفاعة عند ذلك وإنما يدعوه تداعي المعاني والخواطر إلى استطرادات عديدة. فالحديث عن شتاء باريس القارس يدعوه إلى نظم قصيدة طويلة في مدح مصر يمهد لها بقوله:

« فلو تعهدت مصر وتوفرت فيها أدوات العمران، لكانت سلطان المدن ورئيسة بلاد الدنيا، كما هو شائع على لسان الناس من قولهم: « مصر أم الدنيا ». (ص ٤٨)

النظام السياسي :

« ولنكشف الغطاء عن تدبير الفرنساوية ... ليكون تدبيرهم العجيب عبرة لمن اعتبر، فنقول: قد سلف لنا أن « بار يس » هي كرسي بلاد الفرنسيس، وهي محل إقامة ملك فرانسا وأقاربه وعائلته المسماه البربون (بضم الباء الموحدة، وسكون الراء وضم الباء الثانية) ... » (ص ٧١).

من البداية يصرح رفاعة بإعجابه الشديد بالنظام الدستوري الفرنسي، فهذا « التدبير » - وإن قام على العقلانية وعلى الحقوق الطبيعية للإنسان، وإن أعوزته الشرعية الدينية - يحقق

لأصحابه العدالة والكفاية و « العمران ». ولكن رغم ما يضمنه رفاعة في عرضه لهذا النظام من نقد صريح للحكم في البلاد الإسلامية ، فمن العسير الادعاء أنه يدعو إلى الأخذ بهذا النظام أو الاحتذاء به. هناك مأخذ لا دفع له ، يقف دونه وقبول هذا النظام دون تحفظ ، وبهذا المأخذ يختم رفاعة عرضه الحماسي للنظام الدستوري في فرنسا فيقول :

« من ادعى أنَّ له حاجة　　تخرجه عن منهج الشرع
فلا تكونن لـه صاحبا　　فـإنه ضر بـلا نفـع »
(ص ٨٥)[٢٦]

ما ينطبع في ذهن صاحب « الرحلة » بوجه خاص هو نظام الحكم الذي يقوم على القانون وتوزيع السلطة والمسؤولية ، لا على الأفراد ، وما يكفله هذا النظام من « العدل والإنصاف » ، وهي في عرفه مصدر العمران والتقدم.

يفصل رفاعة نظام الملكية المقيدة وتكوين المجالس التشريعية والنيابية ، ثم ينقل إلى القارىء مواد الميثاق الدستوري الفرنسي (قانون لويس الثامن عشر) :

« فلنذكره لك ، وإن كان غالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى ، ولا في سنة رسوله صلى الله عليه وسلم ، لتعرف كيف قد حكمت عقولهم بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد ، وكيف انقادت الحكام والرعايا لذلك حتى عمرت بلادهم وكثرت معارفهم ... فلا تسمع فيهم من يشكو ظلما أبدا ، والعدل أساس العمران » (ص ٧٣).

ولا يكتفي رفاعة بهذه الترجمة ، وإنما يعقبها « بملاحظات » للتنبيه على ما تحمله مواد الميثاق الدستوري من معنى و « حكمة » قد تكون خافية. هذه الملاحظات هي حديث المؤلف الخاص مع قرائه.

فالمادة الأولى القائلة بالمساواة أمام القانون ، معناها أن سائر الفرنسيين من رفيع ووضيع لا يختلفون في إجراء الأحكام المذكورة في القانون حتى إن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره. فانظر إلى هذه المادة الأولى فإنها لها تسلط عظيم على إقامة العدل ، وإسعاف المظلوم. وهي من الأدلة الواضحة على تقدمهم في الآداب الحضرية.

وما يسمونه الحرية ويرغبون فيه ، هوعين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف ، وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين بحيث لا يجور الحاكم على إنسان بل القوانين هي المحكمة والمعتبرة ، فهذه البلاد حرية ... » (ص ٨٠)

بهذا التعليق يعقد رفاعة الصلة بين الشرق والغرب ، أو بين خبراته في باريس وخبرات القارىء في مصر والبلاد الإسلامية. **ويعرف رفاعة « الحرية » في التعليق السابق بأنها « العدل والإنصاف » ورفع الحيف والعسف. وهو المعنى الملموس القريب إلى فهم رفاعة وإلى بيئته وتراثه الحضاري.**

(وهو من معاني الحرية من المنظور السوسيولوجي الحديث

---

٢٦) يقول لويس عوض معلقا : « ومعنى هذا الكلام ببساطة أن رفاعة الطهطاوي يعلن أنه يشرح للمصريين نظام الحكم في فرنسا ليدرسوه وليحتذوه نظرا لروعته فهو مثل يحتذى » (« المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث. المبحث الثاني » القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١٢٨) غير أن إعجاب رفاعة الواضح بالنظام الفرنسي لا يعني أنه يدعو دعوة صريحة إلى « الأخذ به » كما يذهب الدكتور لويس (نفس المصدر، ص ١٢٩). ويلمس قارىء دراسة الدكتور لويس بسهولة كيف تطغى « ليبرالية » المفسر على نصوص رفاعة ، فليس في « تخليص الإبريز » ما يؤيد قول المفسر : « يعد هذا أول دعوة فكرية صريحة إلى فصل الدين عن الدولة وإلى إقامة مجتمع مدني لا تنبع الشرائع فيه من قواعد الدين » (ص ١٣٦).

يقول رفاعة بوضوح تحت عنوان « العقل والشرع » في مؤلفه « المرشد الأمين للبنات والبنين » :

« فكل رياضة لم تكن بسياسة الشرع لا تثمر العاقبة الحسنى ، فلا عبرة بالنفوس القاصرة الذين حكموا عقولهم بما اكتسبوه من الخواطر التي ركنوا إليها تحسينا وتقبيحا ، وظنوا أنهم فازوا بالمقصود بتعدي الحدود ، فينبغي تعليم النفوس السياسة بطرق الشرع ، لا بطرق العقول المجردة ، ومعلوم أن الشرع الشريف لا يحظر جلب المنافع ولا درء المفاسد ، ولا ينافي المتجددات المستحسنة التي يخترعها من منحهم الله تعالى العقل والهمم الصناعة . » (« الأعمال الكاملة » ، الجزء الثاني ، ص ٣٨٧) وهذه فقرة من فقرات عديدة في « المرشد الأمين » وفي غيره من مؤلفات رفاعة تصور موقفه من هذه القضية.

٢٧) انظر ص ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢١٩. يسهب رفاعة في الحديث عن الحرية عند العرب فيقول : « وأما الحرية التي تتطلبها الإفرنج دائما فكانت أيضا من طباع العرب في قديم الزمان ... » (ص ٢١٤) ويؤكد رفاعة على مفهوم « الحرية » عند العرب فيورد كلمة عمر بن الخطاب الشهيرة : « متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا » . (ص ٢١٩).

من حيث إن كل حيف أو ظلم يقع على الإنسان في أية صورة من الصور هو تقييد لحريته ولقدرته على ممارسة الحرية).

ويؤكد رفاعة مفهوم «الحرية» بالمعنى المذكور في مواضع أخرى من تخليص الإبريز[٢٧]، **ويعكس بذلك المنظور التاريخي العربي لمفهوم «الحرية» في هذه المرحلة**، قبل أن تتسرب النظريات الليبرالية السياسية إلى العالم العربي، فتغطي أشكالها وأرديتها على حاجات الطبقات الشعبية إلى التحرر الشامل[٢٨]

وأيا كان الأمر فإن رفاعة يؤكد في التعليق على هذه المادة الأولى من مواد الدستور الفرنسي على مبدأ سيادة القانون، غير أنه لا يتأمل الشروط التاريخية والأطر الاجتماعية الاقتصادية لهذه المادة الأولى وغيرها من مواد الدستور الفرنسي وارتباطها بصعود البورجوازية اقتصاديا وبالثورة البورجوازية على النظام الإقطاعي الطبقي وعلى نظام الامتياز والحقوق الطبقية، الذي وقف طويلا دونها والانطلاق الاقتصادي. فالبورجوازية الفرنسية في ثورتها من أجل الحرية تسعى في الجوهر إلى التحرر من القيود التي تكبل نشاطها الاقتصادي ونزعتها التوسعية.

والواقع أن رفاعة ينظر إلى النظام الدستوري الفرنسي كجوهر وحكمة أو كشيء ثابت دون معرفة بشروطه وجذوره التاريخية ومضمونه الاقتصادي ووظيفته التبريرية في يد البورجوازية الصاعدة، وربما لم يكن بوسعه في هذه المرحلة المبكرة من اللقاء الحضاري أن ينظر إليه غير ذلك.

ويمثل مفهوم «الحرية الشخصية» ركنا أساسيا من أركان الأيديولوجية التحررية البورجوازية والنظام الدستوري. إذ يؤكد فردية الفرد ويؤكد على قدرته الإنجازية باعتبارها الدعامة الأساسية للمجتمع العلماني الحركي الجديد. ولكن تبدو هذه القضية بعيدة كل البعد عن آفاق بيئة رفاعة الحضارية التاريخية (فهي غريبة كل الغرابة عن طبيعة البنية الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية في ظل المجتمع الزراعي الفيضي، وفي ظل نظام الطوائف والحرف والطرق في مصر، وفي ظل الركود الاجتماعي وانقسام المجتمع إلى «عامة» و«خاصة». فليس في هذا المجتمع الذي تنتظم فيه جميع الفئات ـ باستثناء الطبقة الحاكمة ـ في أنظمة مهنية وحرفية ودينية، وحيث تستغرق هذه الوحدات الصغيرة كل مجالات الحياة، بل وتنعكس على التقسيم الداخلي لمدينة القاهرة إلى حارات وأحياء وبوابات تحرسها، ليس في هذا المجتمع ثغرة ما لأي سلوك آخر غير السلوك الذي تقره الجماعة) ولا غرابة أن يتعثر رفاعة في إيجاد مقابل لتعبير «الحرية الشخصية» liberté individuelle، وهو ما تنص عليه المادة الرابعة من الدستور، فيترجم:

leur liberté individuelle est également garantie . . .

«الحرية الشخصية مكفولة بالمثل . . . آلخ»

بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل بها، ويضمن له حريتها فلا يتعرض له إنسان إلا ببعض حقوق مذكورة في الشريعة وبالصورة المعينة التي يطلب بها الحاكم».

والإخلال بالمعنى المقصود هنا فادح، إذ تؤكد هذه الفقرة على مضمون الحرية الشخصية وتنص تأكيداً لحرية الفرد وأمنه على حد هذه الحرية فحسب الحدود التي يحددها القانون وعلى الالتزام بالقانون أيضا في مطاردة الخارجين عن القانون. ومن المفيد أن نتأمل لحظة، تلك الترجمة التفسيرية لمفهوم «الحرية الشخصية» التي قدمها رفاعة، فهو إذ يعبر عنها بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل

---

٢٨) يقول لويس عوض: «ولم يجد الطهطاوي ما يقرب مفهوم الحرية السياسي والاجتماعي لأفهام معاصريه إلا أن يقول: إنها مرادفة للعدل والمساواة أمام القانون وهو تفسير خاطىء من الناحية الفقهية والفلسفية لأن العدل والمساواة قد يكونان نتيجة من نتائج الحرية، والحرية قد تكون نتيجة من نتائج العدل أو المساواة ولكن لا تطابق بين المبدأين لأن الحرية قد لا تقترن بالعدل والعدل قد يتحقق بغير الحرية» (المرجع السابق ص ١٣٣). والواقع أن الدكتور لويس يتحدث هنا كليبرالي هدفه الأساسي هو التحرر السياسي، وبمفهوم التحرر البورجوازي الليبرالي المحدود يدور المفسر حول نفسه في دائرة مغلقة. ولم تشغل قضية التحرر السياسي بهذا المعنى فكر رفاعة في حقيقة الأمر.

بها» يوضح في الحقيقة - سواء عن قصد أو غير قصد - المفهوم الأساسي الذي تستند اليه أيديولوجية التحرر الليبرالي البورجوازي.

ومهما يكن من أمر، فمن الواضح مما سبق أن قضية «الحرية الشخصية» لم تكن لتمثل مطلبا، أو تعبر عن حاجة من حاجات المجتمع المصري في ذلك الوقت، وهو ما يبين مدى ارتباط فهم رفاعة واستيعابه للنظام الدستوري الفرنسي بخبرات بيئته الأصلية.٢٩

وليس من الغريب أن تثير رفاعة بوجه خاص المادة الثانية من الدستور القائلة بالمساواة في الضرائب: «كل إنسان على حسب ثروته» فهذه المادة «محض سياسية»، أي أنها من باب الأعراف المدنية والدنيوية. وبالرغم من ذلك فالأخذ بها - كما يرى رفاعة - محبذ، بل مبرر شرعا: «ويمكن أن يقال: إن الفرد (الضرائب) ونحوها لو كانت مرتبة في بلاد الإسلام كما هي في تلك البلاد لطابت النفس ... وربما لها أصل في الشريعة على بعض أقوال مذهب الإمام الأعظم ... ومدة إقامتي بباريس لم أسمع أحدا يشكو من المكوس والفرد والجبايات أبدا، ولا يتأثرون بها بحيث إنها تؤخذ بكيفية لا تضر المعطي، وتنفع بيت مالهم خصوصا وأصحاب الأموال في أمان من الظلم والرشوة.» (ص ٨١).

إن توقف رفاعة عند هذه المادة من مواد الدستور الفرنسي عظيم الدلالة، لا لصحة ما يورده في التعليق السابق من أن «المساواة في الضرائب» في فرنسا محققة ومكفولة في التطبيق، فالحركات والانتفاضات الثورية في فرنسا في القرن الماضي تناقض هذه المقولة، وإنما لأن رفاعة يصوغ من خلال انطباعاته في باريس قضية القضايا في ظل الحكم التركي، وفي المجتمع المصري الزراعي الفيضي منذ قرون بعيدة، ألا وهي قضية توزيع الضرائب وتحصيلها و«المكوس» وتعددها وما يرتبط بهما من قسر واعتساف وكبت اقتصادي وغير اقتصادي، وقد أخذت هذه القضية صورتها المدمرة في ظل نظام الالتزام، ولم تتغير من حيث الجوهر بعد إلغاء محمد علي للالتزام. بل إن نظام محمد علي الجديد (مسؤولية القرية الجماعية عن الضرائب واحتكار المحاصيل) قد أدى إلى أول هجرات جماعية من ريف مصر. وأيا كان الأمر فهذه هي «المادة» الوحيدة من مواد الدستور الفرنسي، التي يدعو رفاعة صراحة إلى الأخذ بها، ويرى، وهو الشافعي، أن لها ما يبررها وفقا لمذهب الإمام أبي حنيفة.

ويجمل رفاعة شرح النظام السياسي الفرنسي، وما جد عليه بعد ثورة ١٨٣٠ مشيرا إلى أصوله الوضعية والفعلية فيقول: إن «أحكامهم القانونية ليست مستنبطة من الكتب السماوية وإنما هي مأخوذة من قوانين أخرى، غالبها سياسي، وهي مخالفة بالكلية للشرائع وليست قارة الفروع، ويقال لها: الحقوق الفرنساوية أي حقوق الفرنساوية بعضهم على بعض» (ص ٨٤/٨٥).

وكان لثورة ١٨٣٠، التي عاشها رفاعة في باريس قبيل عودته، وقع عميق عليه، دعاه إلى تفصيلها في مقال خاص أضافه إلى كتاب الرحلة، وهو المقال الخامس: «في ذكر ما وقع من الفتنة في فرنسا وعزل الملك قبل رجوعنا إلى مصر، وإنما ذكرنا هذه المقالة لأنها تعد عند الفرنساوية من أطيب أزمانهم وأشهرها بل ربما كانت عندهم تاريخا يؤرخ منه».

ونلمس من هذا المقال وعيا ناضجا بالقوى المحركة للثورة على نظام الملكية المطلقة ومعنى ممارسة الحرية السياسية وحرية التعبير في ظل النظام الدستوري الليبرالي. ومحور ثورة الفرنسيين عام ١٨٣٠ التي انتهت بدعم النظام الملكي الدستوري - كما يرى رفاعة - هو خروج شارل العاشر على مبدأ الحرية، في أمة قد ألفت الحرية: «فلو أنعم في إعطاء الحرية لأمة بهذه الصفة حرية، لما وقع في مثل

---

٢٩) يرتبط مطلب الحرية الغربي في ذهن رفاعة حتى نهاية حياته بمفهوم العدالة، فنراه يقول في كتابه «المرشد الأمين للبنات والبنين» (١٨٧٢): «وما نسميه بالعدل والاحسان يعبرون عنه بالحرية والتسوية» «الأعمال الكاملة». بيروت ١٩٧٣، (١٥/٢)

هذه الحيرة، ونزل عن كرسيه في هذه المحنة الأخيرة، ولا سيما وقد عهد الفرنساوية بصفة الحرية وألفوها واعتادوا عليها وصارت عندهم من الصفات النفسية. وما أحسن قول الشاعر:

وللناس عادات وقد ألفوا بها
لها سنن يرعونها وفروض
فمن لم يعاشرهم على العرف بينهم
فذاك ثقيل عندهم وبغيض

(ص ١٧٢/١٧٣)

فالملك ومؤيدوه من الوزراء ورجال البلاط ورجال الدين قد خانوا «مذهب الحرية»، فكان أن خرج عليهم «الحريون» (الليبراليون) وحاربوهم تحت «بيرق الحرية» (علم الجمهورية). ويلخص رفاعة التغيير الأساسي الذي أدخل على الدستور الفرنسي بعد الثورة، فيشير إلى أن الرأي قد استقر على تسمية الملك ... «بملك الفرنساوية لا بملك فرنسا» (ص ١٧٨) «فإنهم يقولون: إنه ملك بإرادة ملتة وبتمليكهم له، لا أن هذه خصوصية خص الله سبحانه وتعالى بها عائلته من غير أن يكون لرعيته مدخلية، فظهر من هذا أن قوله بفضل الله معناه عندهم باستحقاقه لذلك بولادته ونسبه كما أن قوله ملك فرنسا معناه صاحب الأرض والسلطنة عليها. وإلا فلو كان عندنا لاستوت العبارتان فإن كون الملك ملكا باختيار رعيته له لا ينافي كون هذا صدر من الله تعالى على سبيل التفضيل والإحسان. ولا فرق عندنا مثلا بين ملك العجم وملك أرض العجم.»

(ص ١٧٨/١٧٩)

إن تعاطف رفاعة في هذا العرض وانتصاره الصريح لفريق المعارضة ولنظام الحكم الدستوري، لا يعني - صراحة أو ضمنا كما يذهب المعلقون - أنه يدعو إلى الأخذ به في البلاد الإسلامية. بل من الواضح من الاقتباس السابق ومن فقرات أخرى أن قضية «فصل الدين عن الدولة» كضرورة موضوعية حيوية في المجتمعات الحديثة وبالتالي في البلاد الإسلامية، لا تلح عليه، فلا يرى رفاعة مثلا في التفرقة السابقة بين «ملك فرنسا وملك الفرنسيين» تعارضا ما أو دلالة هامة في حالة البلاد الإسلامية. ولا جدال في أن رفاعة يشرح فيما أوردنا بعباراته الخاصة «الفرق بين فكرة التفويض الإلهي وفكرة العقد الاجتماعي»[30] ولكن دون إدراك كامل بالتعارض التام بين الفكرتين، وليس هناك ما يؤيد القول: إنه يدعو إلى الأخذ بفكرة العقد الاجتماعي في البلاد الإسلامية، وإنه ما أتى بالعبارة الأخيرة في هذا الكلام إلا لمجرد الشرح وتقريب الفكرة إلى قرائه[31] فهذا قلب تام لمعنى العبارة، وبهذا النحو في التفسير نحمل حديث رفاعة أفكارا ونخلع عليه نظريات سياسية حديثة، لا تتفق ومضمون الخبرة والتطلعات التاريخية التي عبر عنها.

إن رفاعة قدم إلى قرائه نظاما سياسيا متكاملا يقوم على الحقوق الطبيعية وحقوق الإنسان، ودوّن إعجابه وحماسه لهذا النظام ما استفاض في عرضه هذا العرض الثاقب. وبالرغم من ذلك فهو لا يتحدث عن هذا النظام كنموذج للنقل والاقتباس، وما كان له أن يفكر في ذلك دون توفر أدنى أسباب ومقومات هذا الفكر في البلاد الإسلامية في ذلك الوقت. وإنما يتحدث رفاعة عن هذا النظام كنموذج **حضاري آخر مغاير في أصوله للنموذج الإسلامي، وكنموذج يحقق لأصحابه - رغم ذلك - «العدالة» و«الحرية» «والعمران»**.

ومهما يكن من أمر فهذا العرض السياسي الذي قدمه

---

٣٠) انظر د. محمود فهمي حجازي: أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه: «تخليص الإبريز» القاهرة ١٩٧٤، ص ٤٣.

٣١) المرجع السابق، ص ٤٤.

وما نلحظه على دراسة الدكتور محمود فهمي حجازي للفكر السياسي عند الطهطاوي، على ما تتسم به من عناية فائقة وعلى ما بذله فيها صاحبها من جهد، أنها تجنح إلى تحميل نصوص رفاعة الكثير من الأفكار الإصطلاحية والنظريات السياسية الحديثة ... وتنساق في استنتاجاتها وفقا لذلك. وتظل هناك هوة فاغرة تفصل بين نصوص رفاعة وبين النتائج النظرية التي يذهب إليها الباحث.

رفاعة في كتاب الرحلة يمثل أول محاولة «لتأصيل الفكر السياسي في العالم العربي»[٣٢]، فإن تقديم هذا النظام السياسي وحده يتضمن دعوة إلى التفكير والبحث فيما هو قائم ومألوف وما يجب أن يكون، وعن طريق الاحتكاك بهذا النظام الغربي بدأ التفكير من في جديد نظام الحكم الإسلامي والسؤال عن طبيعته وأحكامه وأصوله الأولى وقيوده، وهو ما نلمسه بوضوح في مؤلفي رفاعة: «مناهج الألباب المصرية» (١٨٦٩) و «المرشد الأمين، للبنات والبنين» (١٨٧٢).

الترجمة الحضارية:

يواجه رفاعة مشكلة التعبير في نقل الظواهر الحضارية الغربية، وفي تقديم «العلوم المفقودة» في البلاد الإسلامية. ولا غرابة أن يعد «الترجمة» لذا «علما» من بين «العلوم والفنون المطلوبة» (ص ١٠)، فيقول في مقدمة الرحلة:

«فن الترجمة، يعني ترجمة الكتب، وهو من الفنون الصعبة، خصوصا ترجمة الكتب العلمية، فإنه يحتاج إلى معرفة اصطلاحات أصول العلوم المراد ترجمتها، فهو عبارة عن معرفة للسان المترجم عنه وإليه والفن المترجم فيه» (ص ١١)

بهذه العبارة يحدد رفاعة شروط فن الترجمة ويبدأ مرحلة هامة جديدة في قصة النقل والترجمة إلى العربية في العصر الحديث، هذه القصة التي لم تكتب بعد[٣٣]. وتدعوه الترجمة التي يمارسها في كتاب الرحلة بالمعنى الشامل لكلمة ترجمة والتي اتخذها مادة لتخصصه في باريس، تدعوه إلى طرق أبواب جديدة من التنظير والمقارنة:

من ذلك حديث رفاعة عن التفاوت في الأساليب اللغوية بين الفرنسية والعربية وبالتالي في الذوق الأدبي والقيم الجمالية.

فالفرنسية كما ـ يقول «من أشيع الألسن وأوسعها، بالنسبة لكثرة الكلمات غير المترادفة، لا بتلاعب العبارات والتصرف فيها، ولا بالمحسنات البديعية اللفظية، فإنه خال عنها، وكذلك غالب المحسنات البديعية المعنوية، وربما عد ما يكون من المحسنات في العربية ركاكة عند الفرنسيس، مثلا: لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادرا فإن كانت فهي من هزليات أدبائهم، وكذلك مثل الجناس التام والناقص فإنه لا معنى له عندهم وتذهب ظرافة ما يترجم لهم من العربية مما يكون مزينا بذلك» (ص ٥٩/٦٠)

والفرنسية مدخل رفاعة إلى «العلوم والفنون المفقودة»، ومن الطبيعي أن ترتبط هذه العلوم والفنون في فكره باللغة التي تعرف بها عليها، وأن يرى في الفرنسية أداة ووسيلة طيعة لنقل هذه العلوم ونشرها، وليس غريبا أن يتأمل رفاعة قضية «اللغة» من الوجهة الوظيفية أي كأداة «للعلوم النقلية» وكوسيلة من وسائل الاتصال ونقل المعلومات:

«ومن جملة ما يعين الفرنساوية على التقدم في العلوم والفنون سهولة لغتهم وسائر ما يكملها، فإن لغتهم لا تحتاج إلى معالجة كثيرة في تعلمها، فأي إنسان له قابلية وملكة صحيحة يمكنه بعد تعلمها أن يطالع أي كتاب كان، حيث إنه لا التباس فيها أصلا، فهي غير متشابهة. وإذا أراد المعلم أن يدرس كتابا لا يجب عليه أن يحل ألفاظه أبدا، فإن الألفاظ مبينة بنفسها.

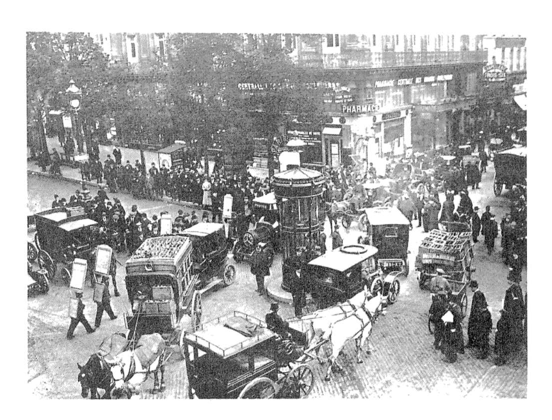
وبالجملة فلا يحتاج قارىء كتاب أن يطبق ألفاظه على قواعد أخرى بدائية في علم آخر، بخلاف اللغة العربية مثلا، فإن الإنسان الذي يطالع كتابا من كتبها في علم من العلوم يحتاج أن يطبقه على سائر آلات اللغة، ويدقق في الألفاظ ما أمكن، ويحمل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها» (ص ١٣١).

«وأما كتب الفرنسيس فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتبها شروح ولا حواش إلا نادرة ... فالمتون وحدها من

---

٣٢) المرجع السابق، ص ٤١

٣٣) من الأبحاث الرائدة في هذا المجال بحث الدكتور جمال الدين الشيال «تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي» مصر ١٩٥١ ورسالة الدكتورة لطيفة الزيات «حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر ما بين ١٨٨٢ ـ ١٩٢٥ ومدى ارتباطها بصحافة هذه الفترة» (رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة القاهرة، كلية الآداب يونيو ١٩٥٧)



باريس، كشك المرور.

أول وهلة كافية في إفهام مدلولها، فاذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان تفرغ لفهم مسائل ذلك العلم وقواعده من غير محاكمة الألفاظ، فيصرف سائر همته في البحث عن موضوع العلم ... من غير أن ينظر إلى إعراب العبارات، وإجراء ما اشتملت عليه من الاستعارات والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة للتجنيس وقد خلت عنه، وأن المصنف قدم كذا، ولو أخره كان أولى ... ونحو ذلك» (ص ١٣١/١٣٢)

يعيب رفاعة على معاصريه من أهل العربية الاستغراق في تقصي «المبنى» دون «المعنى»، فهم يقرؤون من أجل «محاكمة الألفاظ» ومن أجل التصويب والتخطئة حسب قواعد الصنعة المعيارية، ومن أجل التخريج والمماحكة، ومن ثم انحصر الفكر والعلم في قيود اللغة وأحكامها النمطية، وفي دائرة الجدل اللفظي والذهني ...

وهكذا أبرز هذا الاحتكاك الحضاري قضية اللغة والعلم **وقضية تراكم التراث النحوي العربي واستقلاله عن الحاجات التعليمية وعن حاجات الاستخدام العملي.**

ويتطرق رفاعة إلى ما كان راسخا في عصره ـ وما زال من مقومات الفكر السلفي ـ بأن لا علم بدون معرفة اللغة العربية، فيشير إلى أن لكل لغة «أجروميتها واصطلاحها»:

«... فحينئذ ليست اللغة العربية هي المقصورة على ذلك، بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك ... فمن الجهل أن يقال: إنه (العالم بلغة أخرى) لا يعرف شيئا بدليل جهله باللغة العربية ...» (ص ٦١).

فالعلم ـ كما يقول ـ هو «الملكة ولا يرتبط بلغة بعينها ...» (ص ٦١).

وتدفعه خبرته العلمية الوضعية الجديدة إلى نقد ما يسمى بعلوم العربية، وإلى الشك فيما يضفى على هذه العلوم من أهمية بالغة:

«والظاهر أن هذه العلوم جديرة بأن تسمى مباحث علم



باريس، المعرض الدائم.

العربية فقط، فكيف يكون كل من الشعر والقريض والقافية علما مستقلا برأسه وكل من النحو والصرف والاشتقاق علما برأسه ...» (ص ٦١).

والواقع أن كتاب «الرحلة» يشكل نموذجا أدبيا فريدا عظيم الدلالة إذ يجمع بين التأليف والترجمة. ومن الترجمات المباشرة مواد الدستور الفرنسي التي أشرنا إليها والنبذة المعنونة «بنصيحة الطبيب»، وبعض الرسائل الموجهة إلى رفاعة وغير ذلك من فقرات أخرى قصيرة متفرقة مأخوذة عن الصحف الفرنسية وغيرها من المراجع.

ويواجه رفاعة في هذه الترجمة الحضارية ـ كما أشرنا ـ صعوبات جمة، سواء في النقل المباشر عن الفرنسية أو في «وصف» الظواهر ومشاهد الحياة الغربية، وفي تقديم العلوم والفنون الجديدة. ويفسر الأستاذ محمد خلف الله هذه الصعوبات مشيرا إلى أن المؤلف قد أخذ نفسه في كتاب الرحلة: «سلوك طريق الإيجاز وارتكاب السهولة في التعبير حتى يمكن لكل الناس الورود على حياضه» (ص ٥) ولهذا لم يتقيد أحيانا بسلامة الأسلوب العربي، ولم يلتزم أوضاع اللغة الفصيحة، ولكنه وجه همه إلى أن يرسم صورة واضحة مفهومة مما رأى وحصل وأن يزيد في ثروة قومه الثقافية والاجتماعية ... (ص ١٥).[٣٤] ولا شك في بواعث رفاعة التنويرية والتعليمية، بل هي عصب كل ما خطه من مؤلفات. وكتاب الرحلة بطبيعة موضوعه موجه إلى جمهور عام، أو بتعبير العصر إلى الخاصة و«العامة» على حد سواء. ولكن من العسير أن نصدق أن رفاعة وهو الشيخ الأزهري قد تجاوز عن قصد «أوضاع اللغة الفصيحة». ثم إن هذا التفسير الاعتذاري لا يوضح لنا

---

٣٤) محمد خلف الله أحمد، معالم التطور الحديث في اللغة العربية وآدابها. الجزء الأول ـ القاهرة ١٩٦١ ص ١٥.
ولا يختلف تفسير الأستاذ عمر الدسوقي عن ذلك كثيرا (انظر «محاضرات عن نشأة النثر الحديث وتطوره»، القاهرة ١٩٦٢، ص٢٨).

طبيعة الصعوبات التعبيرية التي واجهت المؤلف في هذه المرحلة المبكرة من النقل الحضاري.

ولهذه المشكلة شقان مترابطان: أولا لغة التأليف المألوفة في عصر رفاعة، وثانيا الموضوع الذي يتناوله رفاعة، وهو موضوع جديد غير مألوف في الكثير من جوانبه على وسائل التعبير التقليدية وأساليبه في عصره.

وأكثر ما نلمس أساليب الفصحى التقليدية (أساليب الإنشاء) في كتاب الرحلة في المقاطع «التعبيرية» و«الإيحائية»، أي في تلك التي تفيض فيها مشاعر الكاتب فيستفيض فيها في الحديث، وفي تلك التي يعبر من خلالها عن موقفه من المشاهدات والأحداث، وفي الفقرات التي يتوجه فيها بحديثه إلى القارىء منبها أو داعيا، شارحا أو مؤكدا. في هذه المقاطع تأخذه نزعة البيان والإفصاح، فيجنح إلى السجع ويحفل بالمحسنات البديعية، وكثيرا ما ينتقل الحديث في هذه الفقرات من النثر إلى الشعر للبيان أو التثبيت.

أما في المقاطع «الوصفية» من الكتاب فنلمس بوضوح تأثير العامية في الألفاظ والتراكيب، وليس هذا غريبا على لغة التأليف في عصر رفاعة وفي العصور السابقة عليه. ويكفي أن نتصفح تاريخ الجبرتي حتى نتبين ما اتسمت به لغة النثر في ذلك العصر من تداخل ألفاظ العامية وقوالبها في أساليب الفصحى ومن ضعف الحس اللغوي وعقمه، وقد وُصف أسلوب الجبرتي بأنه أسلوب شعبي يقترب من «اللغة الدارجة في بعض الظروف» وهو «يرسل الكلام إرسالا كما أرسلته العامة أو صاغته الحادثة»[٣٥]

فالجبرتي، رغم أنه من علماء زمانه ومن حملة الذوق الفني والأدبي في عصره، يجري قلمه دون تحفظ أو حرج بما تأتي به الحوادث والوقائع اليومية، متمثلا حس العامة بها، منفعلا بما تحمله من خير أو شر ومستخدما الفاظ وتراكيب العامية والتركية وإن ارتفع في بعض الفقرات، خاصة في «التراجم» إلى الفصحى[٣٦] (ومن العسير أن نتخيل سفر الجبرتي وقد صب ما يحويه من «جليل الأمور ووضيعها» ومن أخبار الخاصة والعامة في قوالب النثر الفني حينئذ دون أن يفقد أهم السمات التي جعلت منه مرجعا فريدا يصور حياة عصره أصدق تصوير).

كان هذا «الأسلوب الشعبي» أو هذا الأسلوب الذي يميل في جوهره إلى العامية وإن ارتفع في الظاهر أو ارتفع أحيانا إلى الفصحى هو الأسلوب الطبيعي المألوف لتناول شؤون الحياة الجارية في عصر الجبرتي وفي القرون السابقة عليه[٣٧]. فاللغة الرسمية أي لغة الدواوين هي التركية، والفصحى هي لغة العلوم الأزهرية ولغة النظم ولغة الرسائل والمحاورات الإخوانية (من تهنئة أو تعزية ومن عتاب أو مدح وما إلى ذلك) أما لغة الحياة والاجتماع فهي الدارجة.

بمعنى آخر: إن تأثر رفاعة في «كتاب الرحلة» بأساليب العامية أمر طبيعي، وليس مرده سعي المؤلف إلى التيسير وإن صح هذا المسعى. على أن رفاعة بمحاولته تطويع اللغة للتعبير عن الحياة اليومية وعن المظاهر الحضارية وعن المعاني والمقاصد الجديدة، وبمحاولته تقريبها إلى الفهم العام يضع أولى لبنات النهضة اللغوية والأدبية الحديثة ونراه بالفعل في «كتاب الرحلة» بفضل هذا الجهد وبفضل المادة الجديدة التي يعرضها يتخلص إلى مدى بعيد من افتعال النثر الشائع والتواءه في عصره.

ولعل الهوة العميقة التي تفصل موقف الاتصال الاجتماعي أو اليومي عن موقف الاتصال بالفصحى هي التي دفعت رفاعة في أحد مؤلفاته التالية إلى القول بأنه لا مانع «أن يكون

---

٣٥) انظر مقدمة «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» تحقيق وشرح حسن محمد جوهر وعبد الفتاح السرنجاوي والسيد إبراهيم سالم. الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٨، ص ٨-٩.

٣٦) لم تدرس حتى الآن لغة الجبرتي دراسة شاملة وما زالت المحاولة الأولى في هذا الباب من أهم المحاولات وإن اقتصرت على المفردات:
Alfred von Kremer, Beiträge zur arabischen Lexikographie, Wien 1883/84.

٣٧) انظر مثلا كتاب الشيخ عبد الله الشرقاوي، شيخ الجامع الأزهر، المسمى: «تحفة الناظرين في من ولي مصر من الولاة والسلاطين» الذي وضعه عقب خروج الحملة الفرنسية من مصر وهو مؤلف في التاريخ ويبين بوضوح كيف استعصت لغة التأليف في غير موضوعات الفقه والدين.

لها (للغة الدارجة) قواعد قريبة المأخذ تضبطها وأصول على حسب الإمكان تربطها ليتعارف أهل الإقليم حيث نفعها بالنسبة اليهم عميم، وتصنف فيها كتب المنافع العمومية والمصالح البلدية، وأما الزينة الحقيقية للدول الإسلامية ... فهي معرفة لسان العرب الصحيح والحصول على ملكة التكلم بكلامه الفصيح »[٣٨].

اللغة في منظور رفاعة الجديد ليست غاية، وإنما أداة، أو كما يقول «آلة للعلوم الحقيقية، عقلية أو نقلية »[٣٩]. ويرى رفاعة أن « صناعة » الفصاحة والبلاغة من « أشرف الفضائل وأعلاها درجة » (ص ٣، ٤) ويضيف قائلا:

« والمنثور منها أشرف من المنظوم، لأن الإعجاز إنما اتصل بالمنثور دون المنظوم وأرباب النظم أكثر من كتاب النثر ... وليس ذلك إلا لوعورة مسالك النثر وبعد مناله ... »[٤٠].

هذا الحديث هو أيضا صدى للحاجات الجديدة التي تلح على رفاعة. فلا حاجة للنهضة التي يعبر عنها نظام محمد علي إلى صناع النظم، وإنما حاجتها إلى المترجمين والكتاب القادرين على نقل ونشر العلوم والمعارف الجديدة وبالتالي إلى إحياء اللغة. ولذا يقول رفاعة أيضا إن «الكتابة غير معرفة النحو والعربية »[٤١]، فمن يحترف « الكتابة والإنشاء » « مكلف أن يخوض في كل معنى من المعاني لأن كلامه يمر على أسماع شتى، من خاصة وعامة، وذوي أفهام ذكية، وينبغي أن تكون مفردات ألفاظه مفهومة لأنها إن لم تكن كذلك، فلا تكون فصيحة، وأن تكون مركباته مما تفهمه الخاصة والعامة، ما لم يكن مقصودا للخاصة، فإنه يتفاوت بدرجات من خوطب به »[٤٢].

وهكذا تبرز قضية اللغة وقضية الازدواج اللغوي في العربية لأول مرة في العصر الحديث وتدخل دائرة الوعي العربي في صورتها الجديدة تحت إلحاح حاجات العصر والنهضة. وواضح من الاقتباسات السابقة أن رفاعة لا يواجه هذه القضية من منظور نظري، وإنما من خلال الممارسة، تدفعه إليها الحاجة إلى نقل « العلوم والفنون والصنائع » والحاجة إلى نشر هذه المعارف بين أبناء الشعب عامة. فرفاعة لا يعرف القليل أو الكثير عما سمي فيما بعد بقضية « اللغة العربية بين خصومها وأنصارها ».

ونلخص ما سبق فنقول: إن الكثير من الميادين التي يتطرق اليها رفاعة في « تلخيص الابريز » من ميادين العامية، أي من تلك التي اقتصر التعبير عنها في العربية أو كاد التعبير عنها يقتصر منذ قرون طويلة على العامية (كالموضوعات المتعلقة بالملبس والمسكن وأمور الحياة اليومية)، هذا إلى جانب الكثير من الظواهر الجديدة الغريبة على لغة التعبير الفصحى والدارجة على حد سواء (كالنظام السياسي الدستوري ومصطلحات العلوم والفنون ومظاهر الحضارة الحديثة).

وقد سلك رفاعة في سبيل تذليل هذه الصعوبات (في « تلخيص الإبريز») مسالك عدة، فاستعان على ذلك بالألفاظ العربية القديمة وباشتقاق الكلمات وبالتعريب عن الفرنسية، واستخدام ما هو شائع متداول في عصره من ألفاظ معربة، وبالنقل عن العامية وكثيرا ما كان يلجأ إلى وصف المقصود بالمصطلح الأجنبي دون أن يضع مقابلا له[٤٣].

ومهما كان الأمر، فكتاب الرحلة يقوم على الإنشاء والترجمة في نفس الوقت، ويفتح للغة ميادين الاجتماع والعلوم، هذه الميادين التي هجرتها منذ قرون، ويؤكد تحت تأثير العلوم الوضعية والمعارف الجديدة أن اللغة وسيلة لا غاية تقصد لذاتها، وإن لم يتحرر المؤلف كلية من قيود

---

٣٨) أنوار توفيق الجليل في أخبار مصر وتوثيق بني اسمعيل، الجزء الأول، القاهرة ١٨٦٨، ص ٥١٥.

٣٩) المرشد الأمين ـ الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٢١.

٤٠) المرشد الأمين ـ الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٠٣.

٤٧) المرشد الأمين، ص ٤٠٢.

٤٢) المرشد الأمين، ص ٤٠٤/٤٠٥.

٤٣) انظر تفصيل ذلك في كتاب « رفاعة رافع الطهطاوي » تأليف أحمد أحمد بدوي، القاهرة ١٩٥٩، الطبعة الثانية ص ٢٦٣ ـ ٢٩٥، وكذلك في مقال:

J. Heyworth-Dunne, Rifā'ah Badawî Rāfi' aṭ-Ṭahṭāwi, BOAS, Vol. 10, Part 4, pp. 406–415.

الذوق الأدبي التقليدي في عصره. ومن الواضح أن دوافع رفاعة هي دوافع تربوية تنويرية، فهو يضع كتابه - كما يقول في المقدمة - لكل الناس، ولا غرو فأهم ما تبرزه وتعبر عنه هذه الترجمة الحضارية التي يقدمها رفاعة في «كتاب الرحلة» هو الحاجة إلى تخطي الموانع والحواجز الرهيبة التي تفصل بين الخاصة والعامة، وبالتالي الحاجة إلى تخطي تلك الدائرة المغلقة التي مورس فيها العلم في المعاهد الدينية بعيدا عن مجالات الحياة وتخطي الحيز الضيق الذي اقتصر عليه العلم في الشرق.

المظاهر الحضارية:

في «تخليص الإبريز» ينتقل المؤلف من موضوع إلى موضوع ومن فن إلى فن ومن ظاهرة إلى أخرى، وحين ينتهي إلى «الخاتمة» نحس أن «كتاب الرحلة» لم ينته بعد، وكأنه مقدمة لسفر كبير، فأكثر ما يطالعنا في «كتاب الرحلة» هو طموح المؤلف الموسوعي أو شبه الموسوعي.

رفاعة في الأعم أشبه بسائح يمر في أروقة معرض أو متحف من المتاحف، ولكثرة ما تقع عليه العين من «غرائب وعجائب» لا يسعه أو ليس بوسعه إلا أن يقتنص منها الأسماء والعناوين وأن يلحق بها بعض الشروح، فهو يملأ صفحات طويلة من مؤلفه بقوائم لفروع العلم والمعرفة (ص ١١/١٠، ص ١٨٨) وباسماء المعاهد والجمعيات العلمية والأدبية (ص ١٣٨-١٤٣) وأسماء المكتبات والمتاحف والحدائق العامة (ص ١٤٥/١٣٤) ودور «الملاهي» (ص ٩٧/٩٦) ووسائل الاتصال والمواصلات (ص ١٢٥) ... إلى غير ذلك من الأسماء والمصطلحات والإشارات والنبذ والإحصاءات[٤٤] ويقول رفاعة في ذلك:

«وبالجملة فلا يمكن وصف مدينة باريس مع تفصيل علومها وفنونها إلا أنه يمكن التعبير عن ذلك إجمالا كما ذكرناه» (ص ١٤٦).

ويقدم رفاعة لما يعرضه من المظاهر والظواهر ويعلق عليها بعبارات متشابهة تكاد تسير على نمط واحد. مثال ذلك:

«فإذا نظرت بعين الحقيقة رأيت سائر هذه العلوم المعروفة معروفة تامة لهؤلاء الإفرنج ناقصة أو مجهولة بالكلية عندنا، ومن جهل شيئا فهو مفتقر لمن أتقن ذلك الشيء» (ص ١٢).

«اعلم من المركوز في أذهان هؤلاء الطوائف محبة المكسب والشغف به ... ثم إن أعظم التجارات وأشهرها في باريس معاملات الصيارفة (ص ١٢٣).

«ولنذكر مجامع العلماء والمدارس المشهورة وخزائن الكتب ونحو ذلك لتعرف به مزية الإفرنج على غيرهم ...» (ص ١٣٤)

«ومن الأشياء التي يستفيد منها الإنسان كثير الفوائد الشاردة، التذاكر اليومية المسماة الجرنالات جمع جرنال ...» (ص ١٤٤)

والمنظور الذي يوجه رفاعة في عرضه لأوجه المدنية الأوروبية هو غياب هذه الأوجه أو ما هي عليه في مصر وما يجب أن تكون عليه، أو هو ما هو شائع عنها من أحكام خاطئة.

وهو ينظر إلى الحضارة الأوروبية **كمجموعة من المظاهر الحضارية**، وتعليله لها تعليل عام، لا يتجاوز عادة السمات إلى تحليل المقومات والبنى الاجتماعية، على أنه يأخذ منها موقف الناقد الاجتماعي وموقف المتأمل في أسباب الرقي والتأخر، ويقيسها في النهاية بموازين المصلحة العامة ومعايير الأخلاق.

والصورة التي تنطبع في ذهن رفاعة عن المجتمع الفرنسي - بالمقارنة بالمجتمع المصري - هي صورة مجتمع حركي علماني متعدد المظاهر، لا يرتكن إلى الموروث ولا يكتفي بالموجود، ولا يقوم على التسلط، وليست الحدود فيه بين الخاصة والعامة - الحدود الثقافية والاجتماعية والمادية - حدودا فاصلة قاطعة.

ومن أركان هذا المجتمع النظام السياسي الدستوري

---

٤٤) تبدو جاذبية الأرقام والإحصاءات على الرحالة العرب إلى أوروبا في القرن الماضي بصورة أوضح من كتاب فارس الشدياق «كشف المخبا عن فنون أوروبا» (١٨٥٤).

ومؤسسات الرعاية الاجتماعية والصحية. ولكن هذه الصورة يشوبها الكثير من الظلال، فباريس وإن كانت ـ كما يقول رفاعة ـ «أحكم سائر بلاد الدنيا» و «أثينة الفرنساوية» إلا أنها «كباقي مدن فرانسا وبلاد الإفرنج العظيمة مشحونة بكثير من الفواحش والبدع والاختلالات» (ص ٥٧).

وعلى الرغم من تقدم الفرنسيين في العلوم التطبيقية، إلا «أن لهم في العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية» (ص ١٣١). وعلى هذا النحو يقيد رفاعة «أحكامه الحماسية».

مظاهر الحضارة والتقدم هي أيضا في منظور رفاعة من أسباب الحضارة والتقدم. ويميل رفاعة إلى إرجاع الكثير من هذه المظاهر إلى الخصائص والسمات النفسية للشعب الفرنسي مثل الغرام بالحرية والميل إلى التغيير والجد في الكسب وحب المعرفة:

«ثم إن الفرنسيس يميلون بالطبيعة إلى تحصيل المعارف ويتشوقون إلى معرفة سائر الإشياء، فلذلك ترى أن سائرهم له معرفة مستوعبة إجمالا لسائر الأشياء، فليس غريبا عنها، حتى إنك إذا خاطبته تكلم معك بكلام العلماء، ولو لم يكن منهم. فلذلك ترى عامة الفرنساوية يبحثون ويتنازعون في مسائل عويصة ...» (ص ١٣٢)

والفرنسيون بالقياس يبحثون في أصول الأشياء ولا يعرفون الاكتفاء والتوقف:

«وليسوا أسراء التقليد أصلا، بل يحبون دائما معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه، حتى إن عامتهم أيضا يعرفون القراءة والكتابة، ويدخلون مع غيرهم في الأمور العميقة ...» (ص ٥٣).

وتختلف المكانة الاجتماعية للصناع والحرفيين في فرنسا عنها في مصر:

«وسائر العلوم والفنون والصنايع مدونة في الكتب، حتى الصنايع الدنيئة فيحتاج الصنائعي بالضرورة إلى معرفة القراءة والكتابة لإتقان صنعته، وكل صاحب فن من الفنون يجب أن يبتدع في فنه شيئا لم يسبق به أو يكمل ما ابتدعه غيره ...» (ص ٥٢).

وبالمثل فمفهوم العلم ولقب عالم يختلفان في فرنسا عنهما في الشرق الإسلامي.

«ولا تتوهم أن علماء الفرنسيس هم القسوس لأن القسوس إنما هم علماء في الدين فقط. وقد يوجد من القسوس من هو عالم أيضا ... فإذا قيل في فرنسا هذا الإنسان عالم لا يفهم منه أنه عالم في دينه بل أنه يعرف علما من العلوم الأخرى ...» (ص ١٣٣)

ويلم رفاعة بشيء من أخلاقيات المجتمع البورجوازي الصاعد في فرنسا وجنوحه إلى الحرص الشديد والاقتصاد وسعيه الدائب إلى التوسع «ومضاعفة الثروة». وبعده عن الإسراف في المظهر. ويقول رفاعة في شيء من الدهشة عن هذه البورجوازية الفرنسية:

إنهم رغم غناهم «لا يرضون بقول الشاعر:

ولا فخر إلا بالنوال وبالعطا ... وليس بجمع المال عز ولا فخر

بل يحرصون على الأموال ويسلكون سبيل الحرص، زاعمين أنه يزيد في الأرزاق، ولا يقتدون بقول الشاعر:

وليس يزاد في رزق حريص

ولو ركب العواصف كي يزادا»

(ص ١٢٦/١٢٧)

وإن اختلف مفهوم هذه البورجوازية عن المفهوم العربي المتوارث، فإن رفاعة في النهاية لا يسعه إلا أن يسجل إعجابه ببعد رجال الدولة في فرنسا عن الإسراف في المظهر و «عدم تعلقهم بالأشياء المقتضية للمصاريف» (ص ١٣٧)، ويوجه نقده في هذه الفقرة صريحا: «فانظر الفرق بين باريس ومصر حيث إن العسكري في مصر له عدة خدم» (ص ١٢٧).

المجتمع الفرنسي أو الباريسي ـ كما يراه رفاعة ـ مجتمع دنيوي، «ليس له من دين النصرانية غير الاسم» (ص ١٢٨)، وفي هذا الإطار يضع رفاعة الفنون الأوروبية من مسرح



الشرفة الخارجية (تراس) لمقهى على شارع رئيسي. حوالى عام ١٨٦٩.

وموسيقى ورقص ويفسرها. ولكي يقدم رفاعة فنون المسرح يؤكد أن لها مقاصد تربوية وتعليمية:

«اعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعايشة لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب، ويتفننون في ذلك تفننا عجيبا.

فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى التياتر، بكسر التاء المشددة وسكون التاء الثانية، والسبكتاكل وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبة ... فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات» (ص ٩٥)

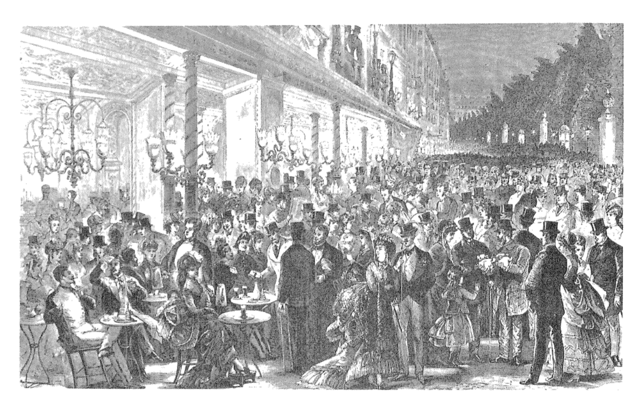
فنون المسرح «هي جد في صورة هزل» وغايتها العبرة والاعتبار. ولا شك أن التأكيد على هذا الجانب يرفع من شأن هذه الفنون ويقدم التبرير الضروري لها في مجتمع يجهل هذه الفنون أو يضعها مواضع المذمومات، على أن هذا هو المدخل العام الذي منه تعرف المثقفون العرب لزمن طويل على الفنون المسرحية والأدبية الغربية والذي برروا به نقلهم لهذه الفنون ومحاكاتهم لها، وإن اختلط التأكيد على المقاصد التربوية أيضا بالتحذير مما قد تحمله هذه الفنون من عناصر الغواية والضلال، أو كما يقول رفاعة نفسه: «ولو لم تشتمل التياتر في فرانسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائدة» (ص ٩٧).

يقدر رفاعة من هذه الفنون الغريبة أيضا جوانبها الجمالية والفنية:

«واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة»، «ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبديه من التوريات في اللعب وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت لتعجبت غاية العجب» (ص ٩٥/٩٦).

وعن الرقص الغربي يقول رفاعة:

«وقد قلنا: إن الرقص عندهم فن من الفنون، وقد أشار اليه



مقهى بلوفار (شارع) مونتمار . حوالى عام ١٨٦٩ .

المسعودي في تاريخه المسمى: مروج الذهب، فهو نظير المصارعة في موازنة الأعضاء ... وما كل راقص يقدر على دقائق حركات الأعضاء، وظهر أن الرقص والمصارعة مرجعهما شيء واحد يعرف بالتأمل، ويتعلق بالرقص في فرانسا كل الناس، وكأنه نوع من العياقة والشلبنة لا من الفسق، فلذلك كان دائما غير خارج عن قوانين الحياء، بخلاف الرقص في أرض مصر فانه من خصوصيات النساء، لأنه لتهييج الشهوات ...» (ص ٩٨)
ويتطرق رفاعة في مجال عرضه لأوجه الحضارة في فرانسا إلى قضية المرأة، فيعرض لأول مرة للمرأة الأوروبية في مجال العمل والعلم والاجتماع .

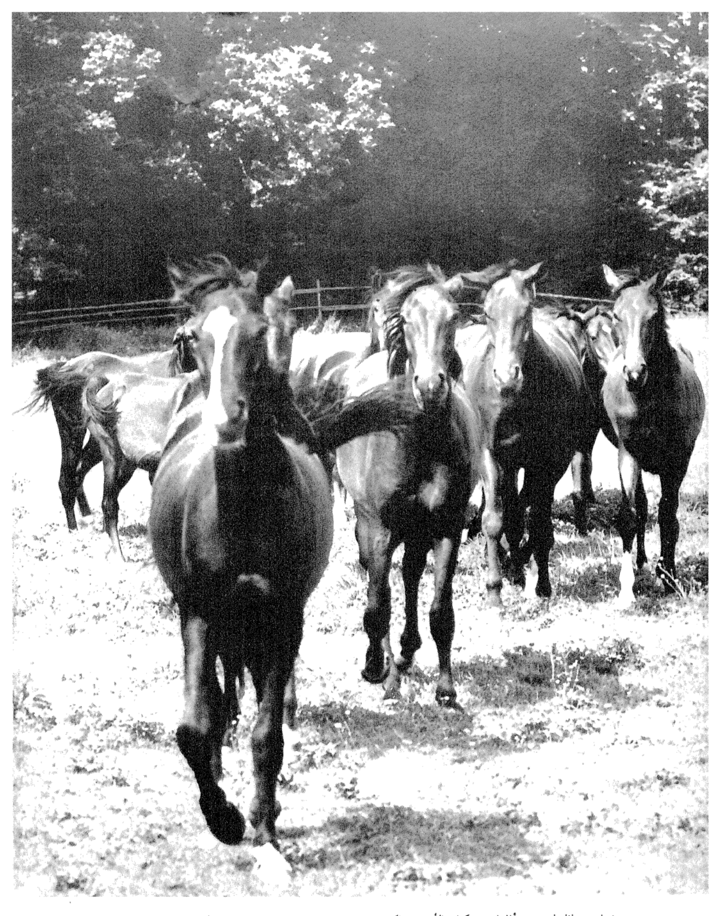
وقد كتب في هذا المجال الكثير[٤٥]، ولرفاعة دون شك فضل الريادة في طرح هذه القضية من مختلف جوانبها (تعليم المرأة والاختلاف بين المرأة والرجل ومشكلة السفور والاختلاط ...)، وعلى الجملة فهو يقدم من خلال فقرات «كتاب الرحلة» صورة للمرأة الفرنسية يعارض بها ما هو شائع متداول في الشرق العربي من أحكام وتصورات عن المرأة الأوروبية والمرأة عامة، ويعلي من قدرات ومواهب المرأة فهي لا تقل عن قدرات ومواهب الرجل:

«فإن للنساء تآليف عظيمة، ومنهن مترجمات للكتب من لغة إلى أخرى مع حسن العبارات وسبكها وجودتها ومنهن من يتمثل بإنشائها ومراسلاتها المستغربة، ومن هنا يظهر لك أن قول بعض أرباب الأمثال: جمال المرء عقله وجمال المرأة لسانها، لا يليق بتلك البلاد فانه يسأل فيها عن عقل المرأة وقريحتها وفهمها ومعرفتها» (ص ٦٨)

(للمقال بقية، وفيه عرض لكتاب لين عن «المصريين المحدثين»)

---

٤٥) انظر: سهير القلماوي: المرأة في مؤلفات رفاعة الطهطاوي، في: مهرجان رفاعة رافع الطهطاوي، القاهرة ١٩٥٨، ص ٤٧ - ٨٩ .
لويس عوض: المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، الجزء الأول «قضية المرأة» القاهرة ١٩٦٢ ص ٧ - ١٩ .
محمود فهمي حجازي: أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي . القاهرة ١٩٧٤، ص ٨٢ - ٨٩ .



خيول من بافاريا ، جنوب ألمانيا ، عن كتاب الأحصنة الملكية من اعداد هنز يواخيم ارملر ، دار نشر بروكمان ، ميونيخ ١٩٦٦ .

مـــن عـالم الحصان

دعـاء حصـان

أعطني ما أطعمه وما أشربه، وتكفل بي، وعندما ينتهي عمل اليوم امنحني المأوى . . . مرقداً نظيفاً، ومكانا في الإسطبل لا يضيق بي. تحدث معي يكن صوتك لجامي، وكن طيبا معي أخدمك بسرور اعظم. لا تشد اللجام دون داع ولا تلجأ الى السوط عندما يصعد بنا الطريق الى أعلى. لا تلكزني عندما أسيء فهمك، ولكن أعطني الوقت لكي أفهمك. لا تعتقد أني أعصاك إذا لم أجب رغباتك. فقد تكون مشدات السرج في غير موضعها أو يكون شيء ما بحوافري. افحص أسناني عندما أرغب عن الأكل فربما يؤلمني أحدها، انك تعرف هذا الألم. لا تحكم الزمام، ولا تقطع ذيلي، فهو سلاحي الوحيد ضد الذباب والبعوض. وعندما تأتي النهاية، يا سيدي العزيز، عندما لا يمكنني أن أكون نافعا لك، لا تتركني للجوع والبرد، ولا تبعني. لا تعطني لسيد غريب يعذبني ببطء حتى الموت ويدعني أهلك جوعا. كن عطوفا معي، سيدي ومولاي، وهيء لي موتا سريعا رحيما، يكافئك الله على صنيعك في الدنيا والآخرة. اسمع مني هذا الرجاء، ولا تعتقد أني يعوزني التبجيل عندما أدعو باسمه، ذلك الذي ولد في إسطبل (يقصد السيد المسيح) . . . آمين!

(من إسطبل قديم في إنجلترا)

برنهـارد گچيمـيك

سيكولوجيـــة الحصان

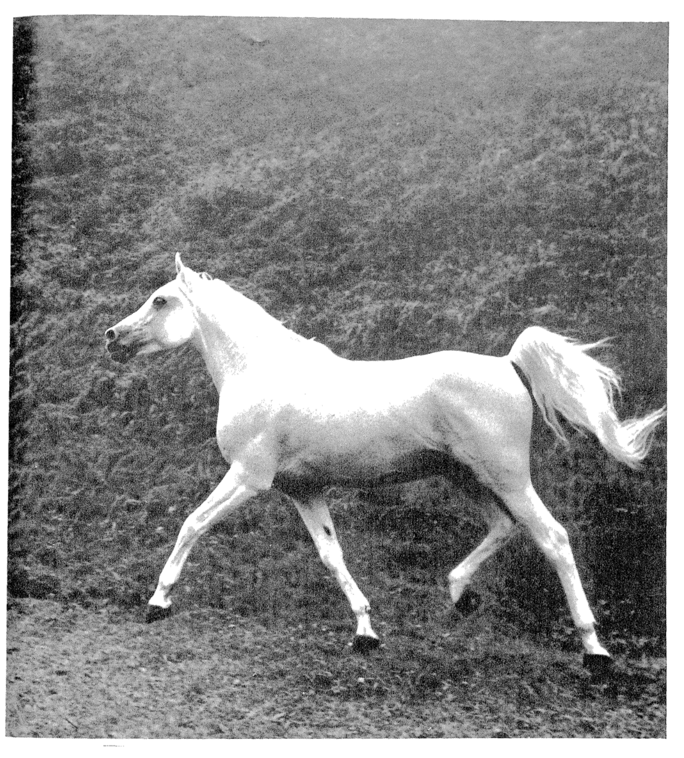
الحصان هو الحيوان المنزلي الوحيد ـ بعد الكلب ـ الذي يستفيد الإنسان من قواه العقلية والنفسية، ومع أن الإنسان يعيش مع الحصان منذ آلاف السنين، فإنه لم يهتم بسيكولوجيته، وحـالته النفسية.

وفي الكتب الشهيرة لترويض الحصـان، الصـادرة في القرن الـ ١٨، لا نجد سوى إرشادات وتعليمات تتضمن كيفية تعليم الحصان الركض والسباق، وتثقيفه ثقافة جسمية صحيحة.

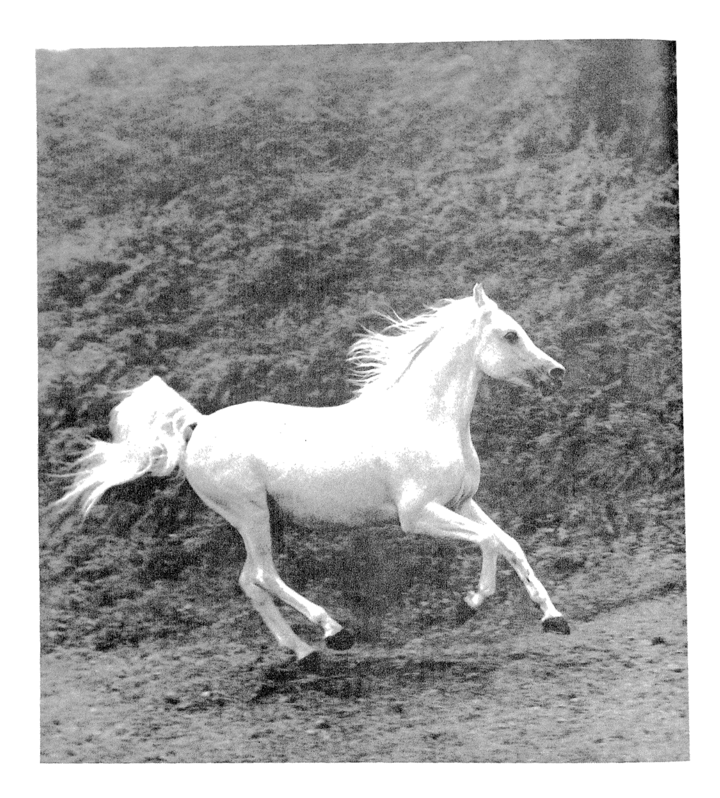
كذلك كـان الحـال فيما يتعلق بتدريب الحصان عسكريا في القرن الماضي، حيث كانت له أهمية كبرى في الجيش العصري في ميدان القتـال.

في عـام ١٩٠٤ أثار الحصـان الذكي المسمى «هانس» لصـاحبـه: فون أوستن Von Osten، دهشة النـاس في ألمـانيـا وغيرهـا.

نعم، إنه لم يكن يستطيع القراءة والحساب، والإجـابة على الأسئلة، إلا أنه تعلم لغة ضرب الحوافر على الأرض. تعلم هذا الحصـان من صاحبه فون أوستن بواسطة التربية المتقنة، أن يفهم الإشارات، فيضرب بحوافره على



أحصنة عربية . عن : كارل ر . رسوان وارسولا جوتمان : أحصنة عربية . دار نشر هرلوب بمدينة فينتر تور بسويسرا (بدون سنة) .



الأرض، حسب رغبته، وعدد المرات التي أوعز بها إليه. وشبيهة بذلك أحصنة السيد كرال كرالل Karl Krall التي كان يريد تعليمها الكتابة الغوطية، وقراءة الحروف اللاتينية، واليونانية، وفهم الألمانية، والفرنسية، وحل المكعبات.

*

تتابع الاهتمام بالحصان، سيما بعد أن أصدر السيد كرالل عام ١٩١٢ كتابا عن «الأحصنة المفكرة» وحالاتها النفسية.

ثم صدر كتاب مادای Maday: «علم نفس الأحصنة وترويضها»، ثم كتاب الدكتور أميل هاوك Emil Hauck: «السلوك النفسي للحصان والكلب»، وقد صدر عام ١٩٢٨.

ولكن هذه الكتب لم تكن كتبا نقدية ولا علمية، وإنما تضمنت ملاحظات شخصية، ونوادر عن الحصان، فالمؤلفون لم يأخذوا بعين الاعتبار الطرق النقدية، التي اهتم العلم الحديث بتطبيقها في أبحاث السلوك.

وبما أنني منذ صغري مع الحصان وركضه، ولي معه بحكم مهنتي علاقات كثيرة، حاولت أن أتعرف على نفسية الحصان عن طريق التجربة.

لكي يفهم الإنسان: كيف يبدو العالم للحصان، وبالتالي: في أية بيئة يعيش الحصان، يجب أن يدرس أولا حواس الحصان، وظائفها، وقدراتها.

رؤية الألوان:

تكرر المؤلفات الحديثة أن الحيوانات المتطورة تطورا عاليا، لا تستطيع أن ترى الألوان، ولا أن تميز لونا عن لون، فهي عمياء عن الألوان. والواقع أن هذا غير صحيح، إلا أنه توجد بعض الحيوانات من هذا القبيل، كالحيوانات الليلية التي ليلها نهار، ونهارها ليل، كالوطاويط (الخفافيش) مثلا، وأنصاف القرود، أي القرود البداية، فهي لا ترى الألوان.

ولمعرفة قدرة الحشرات والسمك والحيوانات الثديية، على رؤية الألوان، أجريت تجارب، فوجدت لديها القوة على تمييز الألوان بشكل ضئيل.

ويوجد قسم قليل من الحيوانات التي لديها هذه القوة، فالقرود مثلا تستطيع رؤية الألوان ببراعة، بل إن بعضها مثل الشيمپانزي: يفوق الإنسان في هذا المجال إلى درجة ما. أما بقية الحيوانات فقدرتها مقصورة على بعض الألوان، منها مثلا الفأر، والجرذون، والقنفذ، والسنجاب، والأرنب، والقطة، والكلب. على أنها تختلف فيما بينها، من حيث نوعية هذه القدرة.

*

لقد أجريت أبحاثا عن الأحصنة بالذات لأعرف: هل تستطيع رؤية الألوان أم لا؟

روضتها أسابيع عديدة، وربيتها تربية خاصة: صففت مجموعة من ٦ ـ ١٠ صناديق خشبية مملوءة بالعلف، ثم وضعت عليها لافتات مختلفات الألوان: أبيض ناصع، وأبيض غامق، ورمادي، وأبيض أسود، وأسود خفيف، وأسود غامق، وهكذا . . . ثم وضعت على أحدها لافتة لامعة صفراء، ثم لامعة حمراء، وهكذا ألوانا صارخة، وربيت الحصان وعلمته أن يأخذ علفه من الصندوق الذي عليه اللافتة الصارخة اللون، حتى استطاع هو بمفرده بعد ذلك أن يميز اللافتة ويقبل عليها وحده ليتناول علفه.

لقد ميز الحصان لوناً عن لون، وكان أصعب لون عليه هو اللون الأحمر، فقد كان يكتشفه بصعوبة، وكان اللونان: الأزرق والأخضر عليه سهلا، والأصفر أسهل.

ولكي تكون التجربة صحيحة تماما، غيرت الألوان الصارخة التي عرفها الحصان، فمرة جعلت اللون أصفر صارخا، ومرة أصفر عاديا، ثم أصفر خفيفا، وهكذا اللون الأحمر والأخضر. ومع أن الامتحان كان شاقا، فقد نجحت الأحصنة فيه، فإنها اكتشفت دائماً هدفها، واتجهت إلى الصندوق المطلوب. وكما قمت أنا بهذه التجارب مع

الحصان، قام زملائي بتجارب في حديقة الحيوانات بفرانكفورت على البقر والزرافة.

أجريت بعدئذ تجربة أخرى: صغرت اللافتات أكثر فأكثر حتى أصبحت كأنها خطوط رفيعة ملونة، وأبعدت الأحصنة أمتاراً كثيرة عن الصناديق في تقاطع الطرق، لألاحظ: هل تتجه إلى الملون أو الرمادي. وبهذا استطعت أن أعرف قوة الرؤية عندها.

*

يزعم هواة الخيل أن الأحصنة لها عيون مكبرة، فهي ترى الأشياء أكبر من أحجامها الحقيقية، ولهذا فهي تخاف من مرئياتها المكبرة في عيونها. وهذا زعم باطل لأن بناء العين وتركيبها وحجمها، كل ذلك غير مهم، فالعمل الحقيقي في ميدان الرؤية للمخ، فهو الذي يركز ويصور والعين واسطة لا غير. والدليل على ذلك أن الحيوان لا يستطيع العيش ما لم يكن هناك عمل منسق بين المخ والعين.

أثبتت الأبحاث التي قمت بها أن قوة الرؤية عند الحصان أقل منها عند الإنسان، ولكن هناك صفات جامعة بينهما في مجال الرؤية، فهناك أشياء تكون نسبة الرؤية عندهما فيها سواء، فاللون الأصفر عند الاثنين أوضح وأظهر من الأزرق.

هذه الأبحاث حول رؤية الألوان، وقوة الرؤية، نشرت في مجلة «سيكولوجية الحيوان ٢٣/٩»

عندما طلب إسكندر الكبير في مدينة أفسس Ephesus أن يرسمه الرسام Apelles، على حصانه Bucephalos، ورسمه، لم يعجبه الرسم، ولهذا طلب أن يمر الحصان أمام الرسم، ليتمكن الرسام من كشف أخطائه. ولما رأى الحصان رسمه صهل، إعجاباً بالرسم، فقال الرسام: أيها الملك، إن حصانك يفهم فن الرسم أكثر منك.

وبعد تجاربي الكثيرة ثبت أن صهيل حصان إسكندر الكبير ليس دليلا على جودة الرسم. فالحصان لا يستطيع معرفة الرسوم والحكم عليها بالصهيل.

لقد أحببت أن أجري بحثاً عما إذا كانت الأحصنة تستطيع معرفة تماثيل لها أو صور مجسمة.

إن هذا البحث طبعا صعب جداً، لأن المرء لا يستطيع أن يسأل الحصان عن رأيه، ولكن يستطيع أن يصل الى النتيجة عن طريق رد فعل الحصان في هذا الموقف. هل يسكت، أو يصهل، أو يرفس.

إن هذا الموقف يسمى في التعبير الشعبي، موقف راكب الدراجة (من فوق يحدودب ومن تحت يدوس) أي موقفان مختلفان، فراكب الدراجة ينحني من فوق مطيعا، ويدوس من تحت أبيا، وكذلك موقف الحصان، فقد يظهر منه شيء كأنه راض مسرور، وقد يكون خلاف ذلك.

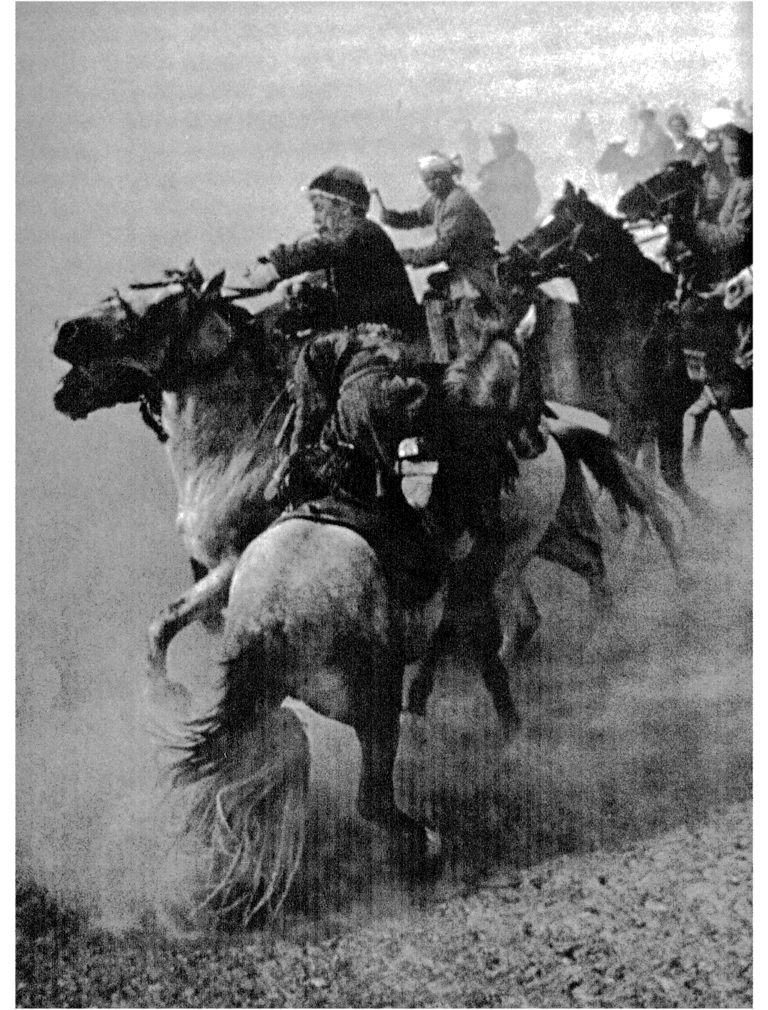
لهذا جلبت ٣٦ حصانا، وجعلتها أزواجاً من غير معرفة سابقة بينها، فكان كل حصان يرفع رأسه، ويصلب أذنه تجاه الحصان الآخر، وكان ـ غالبا ـ يتشمم أنف الآخر ثم ذنبه ومواضع أخرى من جسمه، ولكن بعد ذلك حصل بينها تعارف وتآلف.

ثم أحضرت أكثر من مئة حصان، وجلبت أيضا حصاناً صناعياً (جلد حصان مملوءاً)، وصور أحصنة كبيرة، وجعلت كل حصان حقيقي يرى الحصان الصناعي والصور، فوجدت أنها تقف إلى جانب الحصان الصناعي وتعامله كالحصان الحقيقي. وحين كنت أضرب أحد الأحصنة بالسوط لزجره ونهره عن العلف بغية إغاظته وإغضابه، كان يصهل ويغضب، ويضرب الحصان الصناعي، ويعضه ويرميه، كما يفعل الإنسان تماماً عندما يغضب ويثور على الآخرين.

هكذا كان سلوك الخيل مع «الحصان المجازي»: تشمه وتلاعبه. أما الذكور منها فقد حاولت أن تركبه، كأنه فرس حقيقية. فلا فرق ـ إذن ـ عند الخيل بين صور الأحصنة التي صورت جيداً، والتي صورت رديئاً. ولا تهتم الخيل بصور من غير جنسها، كالكلاب مثلا، فعند عرضها عليها لم تبال بها، عدا البعض الذي كانت له ألفة سابقة مع الكلاب. ولو رأى رسام إسكندر هذه

لألعاب الخيل تراث عظيم في الأفغان، كابول. فريقان يتباريان للفوز بحمل، في مباراة تشبه مباريات البولو. ◄





المواقف، لخاب أمله، فالخيل لم تميز الصورة من الحقيقة، ولم تستطع أن تحكم على الصورة الجميلة أو القبيحة. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٦٥/٥)

ثم أجريت بحثاً في تانزانيا بأفريقيا على الحمير: صنعت حماراً وحشياً صناعياً محشواً، ووضعته بين الحمير الوحشية، فكان سلوك الحمير معه كسلوك الأحصنة مع الحصان الصناعي: شمته، وتعرفت عليه. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٧/ ٣٥١ - ٣٥٧)

وللحصان صفة خاصة يخاف منها الإنسان، هي «الهيجان»، فالحصان الهائج قد يقتل الإنسان، وحتى الآن تقع حوادث عديدة من هذا القبيل، يذهب ضحيتها أناس كثيرون بين جرحى وقتلى.

لم يكن البحث عن هذه الصفة: «الهيجان» عند الحصان هينا، فقد أجريت هذا البحث على أحصنة متمدنة، تعودت رفاهية الحياة، وصخب المرور في برلين، فهي هادئة لا تهيج، وكان الأولى أن أجري هذا البحث على أحصنة أخرى لا تعرف «نعيم» المدينة، ولا زحمتها وكثافتها.

بحثت عن نوع «الهيجان» الذي يشكل - بصورة خاصة - خطراً على البشر، فاكتشفت أنه يتولد عن تمرد الحصان أن يمر في طريق مخيف مثلا، أو معيق، كأن يكون على الطريق شبح ما، ولو كان قطعة ورق مثلا.

هذا ينطبق فقط على الحصان الذي لا يعرف الحضر، أما الأحاصنة التي تعيش في المدن الكبيرة كبرلين مثلا، فهي لا تخاف شيئا، لا من الأصوات المجهولة ولا، من رؤية الدم.

وأخيراً بنيت على الأرض بوابة، وراءها كلب من الورق المقوى، مع رأس متحرك، ووضعت أمام البوابة مكانس كبيرة، وعلى الحصان أن يمر بينها. وكانت النتيجة أن الأحصنة الفتية فزعت أقل مما فزعت الأحصنة الطاعنة في السن، وأن التي دمها بارد ذعرت أكثر من التي دمها حار. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٢٦/٦)

تجربة التنكر:

إن الناس - كما هو مألوف - يعرفون بأشكال وجوههم، أما الأحصنة فلا تلعب الوجوه لديها دوراً مهما، وإنما القامة بكاملها، ولهذا فإن التنكر (تغيير الملابس) يخدع نظر الأحصنة بسهولة، فلا تتعرف على أصحابها بسهولة، إلا أنها بعد فترة طويلة تستطيع أن تتعرف على شخص يرافقها طويلا، عن طريق الوجه فقط، وإن كان اللباس يختلف، فالوجه هو الوحيد الذي يحافظ على هيئته. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١١٠/٦)

إن كثيراً من الحيوانات تستطيع أن تحدد اتجاهها، دون أن ندري سر هذا التحديد وكيفيته، فالطيور المتجولة الموسمية المتنقلة من قارة إلى قارة مثلا، كيف تحدد اتجاهها ولا تخطىء؟

في السنوات الأخيرة أصبح معروفا أن النحل تحدد اتجاهها حسب نور القطب كبوصلة، وأن النمل، والحيوان المسمى بـStar تحدد اتجاهاتها بواسطة شعاع الشمس.

إن قسماً من الخيالة راقب في الحرب أن الخيول استطاعت أن تحدد اتجاهاتها وتعود إلى زمرتها ومراكزها عندما أضاع الأشخاص اتجاهاتهم، إن الخيالة احتاجوا فقط أن يطلقوا العنان للخيول لكي ترجع بهم إلى مراكزهم.

من هذا يتبين - دون أن نفهم السر - أن الخيول لها حاسة وجدان الوطن. والواقع أن هذه الحاسة ليست الحاسة السادسة لدى الخيول، وإنما هي «التذكر» الجيد لوجدان الطريق والعودة إلى المزرعة أو المحيط الذي تعيش فيه.

أجريت بحثا على خيول پولاندية من أصل عربي قح، وكانت هذه الخيول لا تزال في حظائرها، لم يسبق لها أن تعرفت على العالم الخارجي، فليس لديها «تذكر» لشيء ماض.

ربطت عيونها وأركبتها سيارة نقل، وأبعدتها عن حظائرها، ثم فتحت عيونها وأنزلتها من السيارة، وتركتها تركض، فلم يرجع واحد منها إلى الحظيرة، وإنما ركضت

إلى أماكن مختلفة، حيث تتجمع مجموعات من البشر، ولوحظ أنها ركضت فقط في الطرق المعبدة لا في الحقول. من هذا يستدل أن «حاسة وجدان الوطن» غير موجودة لدي الخيول، وإنما بتكرار المرور في الشوارع تدرك الخيول حظائرها وأوطانها، لا من الطبيعة والغريزة وحدها، (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٨١/٥)

أجريت بحثا أيضا على قوة الذاكرة لدى الخيل: صففت أربعة صناديق، ووضعت في أحدها العلف «الجلبان» بحيث يراه أحد الأحصنة ثم تركته يبحث عن علفه، فلاحظت أنه يخطىء فيبحث في صناديق مختلفة، وقد يجد الصندوق الذي فيه العلف صدفة.

وبعد ترويض طويل استطاع الحصان أن يتعلم فيجد صندوق علفه رأساً. وعندما تعلم هذا غيرت طريقة بحثي، فحجزت الحصان برهة، لكي امتحن قوة ذاكرته، ثم تركته يكتشف علفه، فكان أحدها يتذكر خلال ست ثوان فقط، والآخر خلال ستين ثانية، وبعد ذلك كانا ينسيان أيضا فيخطئان. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٢٦/٦)

أما الكلاب والغربان فقوة الذاكرة لديها أكثر، فهي تتذكر أماكن أكلها ساعات طويلة، أما الذئاب فذاكرتها تدوم أياماً.

ليس معنى هذا أن قوة الذاكرة عند الخيول ضعيفة على وجه الإطلاق. فإن قيل: لماذا لا تتذكر الخيول أماكن علفها بسرعة؟ فالجواب أنها لا تحتاج إلى ذلك في حياتها العادية لأنها غالباً تعيش في المراعي والمروج حيث تأكل العشب بسهولة ودون بحث وعناء، فالعلف غير مخفي ولا مخبوء.

والحالة تختلف مع الذئاب مثلا، فالغنيمة التي تبحث عنها خافية، وليست متوفرة لديها، ولهذا تحتاج إلى قدح زناد الذاكرة دائما.

أما الحيوانات التي تعيش في المراعي فلها قدرة على التعرف على المحيط الذي تعيش فيه، وذاكرتها من هذه الجهة جيدة.

ولكي يحكم الإنسان على الإنجازات العقلية عند الحيوان يجب أن يعرف: ما هي الغرائز الفطرية لديه، وما هي التجارب الحاصلة في حياته الفردية؟

والحقيقة أن هذا معلوم عن الحيوانات الصغيرة، خصوصاً الطيور، فالشحرور مثلا، الغناء لديه غريزي فطري، فهو يستلهم غناءه من الطبيعة الغريزية، وليس من الأبوين، فإنه يتربى وحيدا، وكذلك «الحجل» و«الديوك الداجنة». أما العندليب فليس الغناء لديه غريزيا، وإنما يتعلمه من عندليب آخر، بحيث إذا لم يتمكن من السماع والتعلم فإنه لا يغني.

ونعود الآن إلى الخيول لنعلم أي نوع منها لديها الغريزة الفطرية.

إن المهر الذي يتربى وحيدا، وتتكون لديه خصال خاصة في عالم الخيل، فإنها تكون غرائز طبيعية. لقد راقبت ولادة مهر، فغطيته وعزلته عن الخيول، وربيته تربية صناعية واستطعت أن أجد لديه أنواعاً من الغريزة الفطرية التي كان يملكها من الولادة، وورثها من أمه، لا من التعلم لأنه لم ير أحداً.

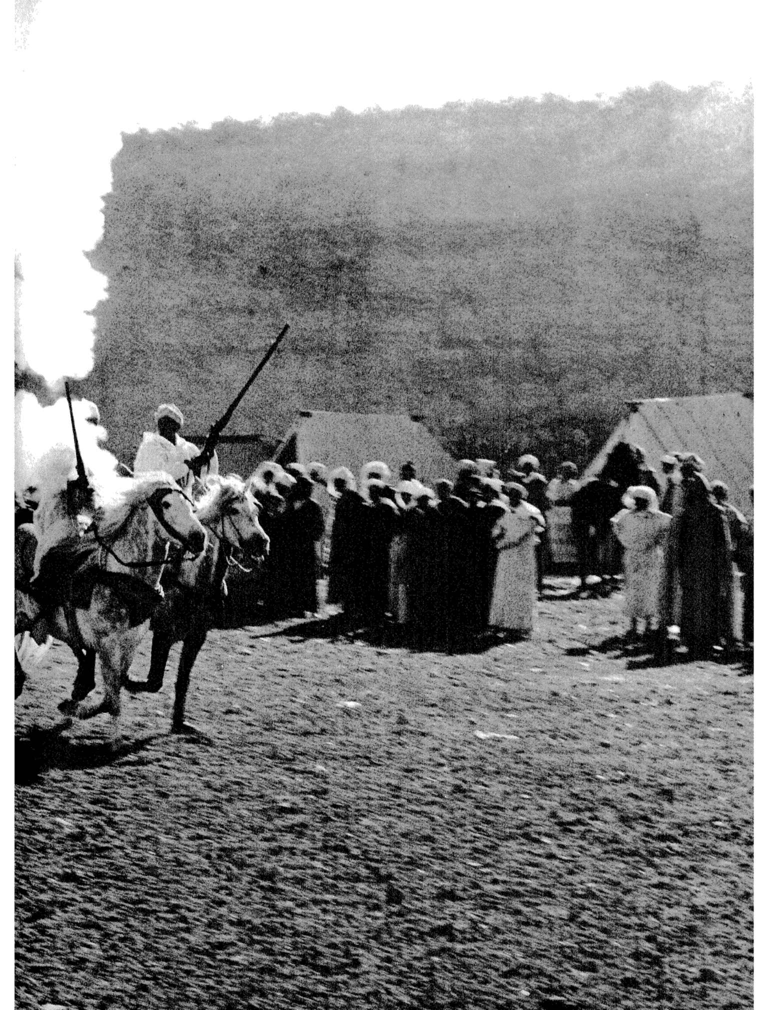
(مجلة سيكولوجية الحيوان ٣٩١/٦)

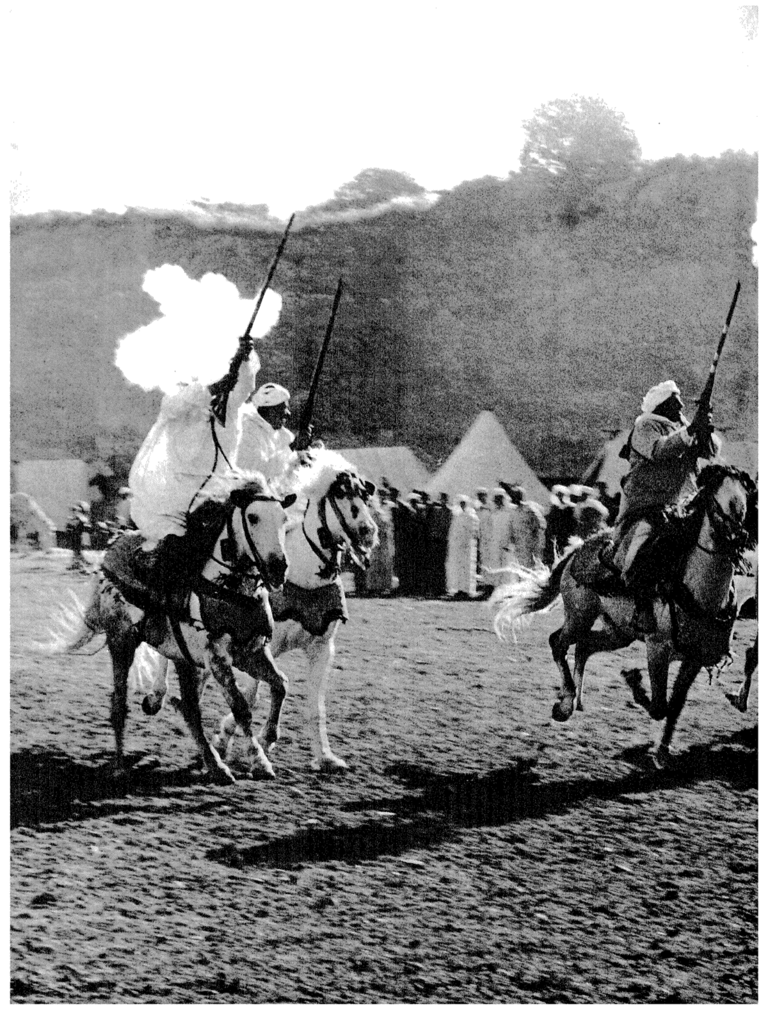
*

إن استخدام اليد اليمنى أو اليسرى عند الإنسان صفة نفسية مهمة، وهي وراثية. وتستخدم ٤٥ر٨٪ من الببغاوات، اليمنى، فهي تجلس على الساق اليسرى وتستخدم اليمنى لتناول الأكل، وإيصاله إلى المنقار. وليس عند القرد استعمال خاص باليمنى أو اليسرى. أما الخيول فتمضغ على الفكين من غير ترتيب، وقد يحصل أن يكون أحدهما أقوى من الآخر، والأكثرية تمضغ على اليمين.

أجريت بحثا لفترة طويلة على ٥٣ حصانا، جوعتها لأعلم أية رجل تستخدم للبحث عن العلف المخبي في الطسوت، ولأعلم أيضا: هل تبدأ بالقدم اليمنى أو اليسرى عند وجود

فانتازي، مباراة على الخيول بمدينة فاس بالمغرب، تصوير ارنست شيدجر، زيورخ. ◄





الحاجز ، وعند البدء بالسير ، وعند سيرها بلا فارس ، فاكتشفت أن ٧٧٪ منها تستخدم قدماً واحدة أمامية فقط عند البحث عن العلف ، وان ٥٨٫٦٪ منها تستخدم اليمنى ، و٤١٫٤٪ اليسرى . أما عند تخطي الحاجز فهي مختلفة ، فبعضها استخدم اليمنى الأمامية أحيانا ، واليسرى الأمامية أحيانا أخرى .

وعندما أوقفت هذه الخيول هادئة مطمئنة ، وجدت أن ٥٥٪ منها تبدأ سيرها باليمنى الأمامية ، و٤٥٪ باليسرى الأمامية ، وعند السير من غير خيال استخدم ٢٣٪ منها قدماً معينة ، ومن هذا العدد كان ٣٠٪ يستخدم اليمنى ، و٧٠٪ اليسرى . وهذا يخالف رأيا قديما للخيالة ، فقد زعم في « أدب الحيوان » الذي يركض ، أن الحصان « الخام » أي الذي لم يتعود وجود الخيال على ظهره ، يبدأ بالقدم اليسرى حين يركض .

*

نحن البشر نستخدم أيدينا ١٠٠٪ ، ويستخدم ٩٥٪ منا الأيدي اليمنى ، ولا يستعمل أحدنا يديه أو عينيه معا بنفس النسبة .

أما الحصان فبعكس ذلك ، فالعدد الضئيل جدا منه « يدوي » أي يستخدم يده (قدمه الأمامية) ، ومن هذا العدد ما هو أيمن أو أيسر بنسبة واحدة ، واستخدام الحصان يده في الركض والسير أمر فطري ، وليس لترويض الإنسان له أي تأثير ، كما لاحظتها عند المهور غير المثقفة (مجلة سيكولوجية الحيوان ٦/٤٠٦)

نحن بني البشر نؤلف فيما بيننا مراتب اجتماعية ، ونظاماً اجتماعيا بعينه ، عندما يعيش الجم الغفير منا وقتاً طويلا معاً ، وذلك لحاجتنا إلى هذا النظام ، وقبل أربعين عاماً أثبت Schjelderup Ebbe أن للدجاج البيتي نظاماً اجتماعيا بيناً ، ومراتب طبقية ، كنظام ومراتب المجتمعات البشرية ، فلكل دجاجة قانون في مجتمعها الخاص ، ولكل مستوى خاص ، ووضع اجتماعي معين .

وقد أجريت أبحاثاً على أحصنة شتى عما إذا كانت لديها أيضا نظم وقوانين اجتماعية ، ولكن ليس من اليسير ملاحظة ذلك عند الأحصنة كما هو الأمر عند الدجاج ، لأن الأحصنة مخلوقات سلمية هادئة ، تحب الهدوء والسلام ، بخلاف الدجاج التي تتنافر وتتشاجر كثيرا .

لقد راقبت جماعات معينة من الأحصنة ، ووضعت عليها أرقاما مميزة بالألوان الثابتة ، وتركتها جائعة يوماً كاملا ، ثم أحضرت لها سطلا مملوءاً بالعلف ، لكي أراقب نظامها أو نزاعها فيما بينها ، فلاحظت أن الترافس والتعاضض والتشاجر كانت بينها طفيفة للغاية ، فإنها لم تتهاجم ، ولكنها كانت تتدافع بالرأس أو الجسم ، أو ترفع رجلها لكي تنذر الآخر بوجوب فسح المجال لزميله ليتمكن من الأكل ، وقد فهم الحصان الآخر قصد زميله فأفسح له المجال بعض الشيء .

من هنا استطعت أن ألاحظ « رتبة » ثابتة عند الأحصنة والأفراس ، « رتبة » أخضعتها للمراقبة شهرين فلم أجد فيها تغيرا .

إن « الرتبة » العليا للأحصنة عندما ترتعي في المراتع الهادئة ، أو عندما يحاول اصطيادها ، لا تحملها على تهييج القطيع وإثارته ، بمعنى أنها تبقى مطمئنة ، ولا تحاول أن تتزعمه فتقوده ، أو تأتي بحركات لتتبعها المجموعة كلها . أما الأحصنة التي لها « رتب » دنيا ، أي التي دون النوع الأول في المرتبة والكفاءة فتعمل ذلك .

أما الأفراس فقد لاحظت عندها « رتبة » عليا خاصة ، فهي كثيراً ما تبتعد عن رابطة بقية القطيع ، وتبتعد عنها لترعى منفردة . (مجلة سيكولوجية الحيوان ٦/٤٥٥)

بهذا التصوير لسيكولوجية الحصان ، يستطيع المرء أن يفهم بعض أشكال الأخلاق والسلوك عنده ، ولكن يجب أن تجري تجارب وأبحاث أخرى في هذا المجال ، وبذلك نستطيع أن نحصل على صورة أوضح ، وتفسير أكمل لسيكولوجية الحصان .

(عربه عن الألمانية : عبد الوهاب ملا)

روبرت موزيل

هل يضحك الحصان؟

كتب أحد علماء النفس المرموقين: « . . . إن الحيوان لا يعرف الضحك ولا الابتسام. ». وتدفعني هذه الملاحظة لأن أروي ما رأيته مرة بالفعل: حصانا يضحك!

كنت أعتقد حتى ذلك الوقت أن مثل هذه المزاعم التي يتداولها الناس بينهم كثيرا ليست جديرة بالاهتمام. ولم أكن القي إليها بالا، غير أنه إذا كان الأمر ذا قيمة بالفعل، فالأفضل أن أرويه بالتفصيل.

كان هذا قبل الحرب . . . ويمكن بالطبع أن تكون الأحصنة قدتوقفت عن الضحك منذ ذلك الوقت. كان الحصان مربوطا في سياج من البوص يحيط بفناء صغير. الشمس ساطعة، والسماء زرقاء زرقة داكنة، والجو شديد الاعتدال، رغم أننا في شهر فبراير وعلى نقيض هذا العطاء الإلهي البديع، كانت المنطقة شديدة الفقر. باختصار كنت بالقرب من روما، على أحد الطرق الزراعية الممتدة من أبواب المدينة القديمة، على الحدود ما بين الضواحي المتواضعة ومشارف منطقة كامپانيا الزراعية.

كان الحصان أيضا من كامپانيا: صغير السن، رقيقا، ومن النوع الدقيق الحجم الرشيق القوام، غير أنه لم يكن من فصيلة السيسي الذي يبدو راكبه حين يمتطيه مثل رجل بالغ يجلس على كرسي طفل. ويقوم صبي تظهر عليه ملامح الشقاوة والمرح بتنظيف الحصان وحك جلده، بينما تنعكس أشعة الشمس على الجلد ويبدو أن إبط الحصان كان شديد الحساسية.

إذا أمكننا أن نقول ـ تجوزا ـ بأن للحصان أربعة آباط، فإن حساسيته ستكون ضعف حساسية الإنسان. كما كان لهذا الحصان على وجه التحديد مكان آخر أكثر حساسية من غيره على الجانب غير الظاهر من الفخذ، فإذا ما لمس المرء هذا المكان لم يستطع الحصان أن يمنع نفسه من الضحك.

كانت المحسة التي يحك بها الصبي جلد الحصان كلما اقتربت، يشد الحصان أذنيه للوراء ويضطرب جسده ويحاول بفمه أن يصل إليها. وعندما لا يستطيع يصر على أسنانه فتنفرج شفتاه قليلا. المحسة ما زالت تتحرك على جسده دون انقطاع، وشفتاه تنفرجان أكثر لتكشفا عن أسنانه، ويشد أذنيه أكثر وأكثر للوراء، ويبدل الوقفة على سيقانه. وفجأة بدأ يضحك. أصر بأسنانه وحاول بفمه أن يبعد الغلام على قدر ما يمكنه ـ تماما كما تفعل الفتاة الفلاحة بيدها ـ ودون أن ينوي عضه. ثم حاول أن يستدير ليرفس الصبي بكل جسده ولكن الآخر تفادى ذلك. المحسة ما زالت تقترب من الإبط، والحصان لا يستطيع أن يتحمل أكثر من ذلك. بدأ في التلوي وتبديل الحركة بأقدامه، وارتجف كل جسده، ثم فتح شفتيه بأقصى ما يمكن أن تنفرجا. وبدا منظره للحظات طويلة مثل إنسان يدغدغه آخر بشدة إلى الدرجة التي لا يستطيع معها الاستمرار في الضحك.

سوف يعترض العالم المتشكك بالطبع بأن الحصان لم يستطع بالفعل أن يضحك. والإجابة هو أن هذا الاعتراض صحيح من حيث أن الذي صهل بالضحك هو صبي الإسطبل. فالصهيل من الضحك أو « القهقهة » كما يبدو قاصر على الإنسان وحده، ورغم ذلك فقد كان هناك تطابق في الظاهر بين فعل الغلام ورد فعل



، جنوب تركستان (؟).

الحصان. وكلما أعاد الاثنان حركتهما لم يكن يمكن أن يتولد الشك في أن الحصان كان يريد الضحك ولكنه كان ينتظر ما يسبب له ذلك.

ويمكن أن نتفق مع العالم المتشكك في أن الحصان لا يستطيع الضحك عند سماع «النكت». غير أننا لا يمكننا أن نؤاخذ الحصان دائما على ذلك.



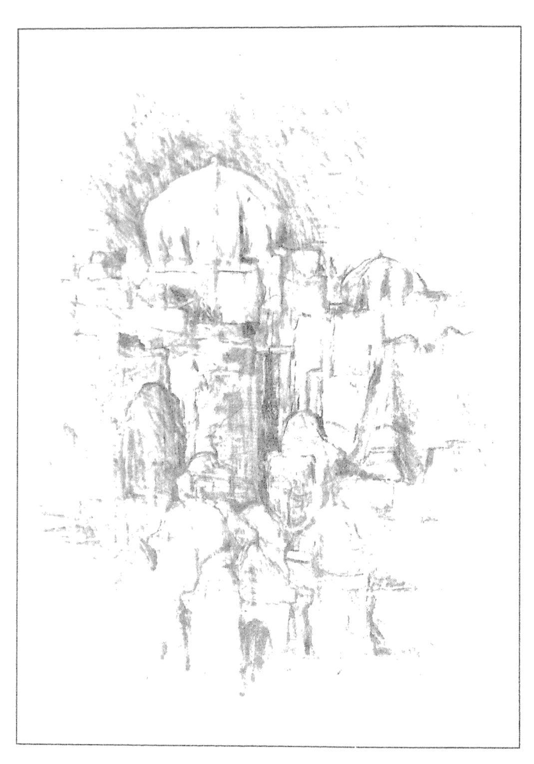
Neue arabische Dichtung

Adonis ('Ali Ahmad Sa'id) · Liebe

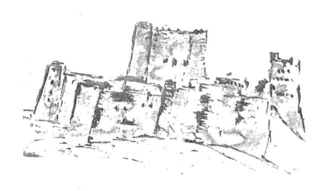
Die Strasse, das Haus, der Lebende und der Tote.
Ich habe ihre Liebe.
Der rote Krug im Haus,
Freund des Wassers,
Der Nachbar, das Feld, die Luft, das Feuer,
Ich weiss um ihre Liebe.
Und die Scheren der Liebe, die sich abmühen
durch Freude, durch Schmerz.
Von der Haut meines Bruders
von seinem zermalmten Odem,
Die Lumpen, die zur Erde gleiten
in das Geheimnis der Ernte.
Purpurne Muschelschale für die Scham des Blutes,
Ich fühle ihre Liebe.
Der Gott der Liebe wird mit mir geboren.
Wenn ich sterbe, wohin geht seine Fülle?

Mubarak Hassan Khalifa · Die Gefangene

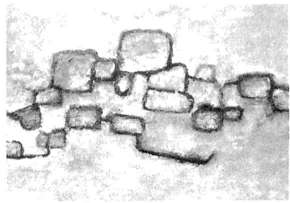
An deiner Tür erlischt das Licht.
In deinem Land nimmt die Morgendämmerung das Gesicht des Abends an.
Der Vogel besingt dort die Verzweiflung.
Du, hinter dieser Mauer des langen Schattens,
Du verbirgst, zerbrechlicher als der Schatten,
Deinen Körper.
Und du hörst,
Tag für Tag deinen Vater
die beiden Worte wiederkäuen,
die gleichen Worte, morgens und abends,
und deine alte Mutter,
die nicht aufhört, ihre Trugbilder zu spinnen
auf dem alten Spinnrocken der Legenden
und eingebildete Welten zu bauen,
wo die Männer wie wilde Tiere sind,
Und du, du und die Frauen Liebchen der Wüste.
Deine alte Mutter sät
Finsternis und Schrecken, Trugbilder
mit vollen Händen in dein Herz.
Und du, du träumst
des Abends den Anbruch des Tages,



فيلند فرستر : القيروان . من مجلد فيلند فرستر : لقاءات . يوميات رحلة فى تونس . مع كلمة ختامية بقلم فرانس فيمان . دار نشر الشعب والعالم ، برلين ١٩٧٤ .





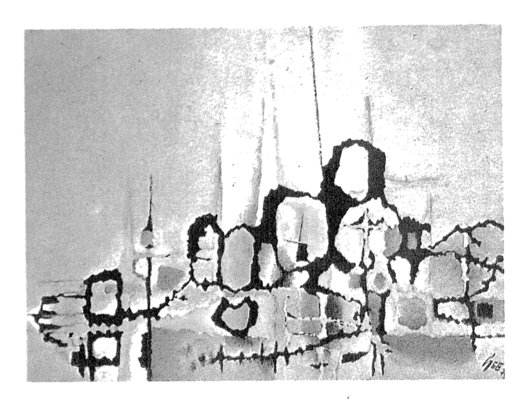


هنز فرنر جيردس (المغرب) ، قصر عربي ، ١٩٧٥ .

wo du hinter der Mauer
die Gruppe der schmachtenden Liebhaber
bemerkst,
hinter der Mauer da.
Und in ihren Augen liest du so viel erklärte Liebe,
Und du erkennst, du erkennst wohl den,
in dessen Herzen die Liebe reift.
Und du lächelst,
Und du schickst den Blick der Liebenden dem Geliebten,
Und zu Ende die Geschichte der Mauer.

Der Tag triumphiert.

Unterdessen hat dein Vater
seinen Monolog wieder aufgenommen,
die gleichen Worte wie immer.
Und deine alte Mutter
wendet ihre Trugbilder um
auf dem Spinnrocken der Einbildung.



هنز فرنر جيردس (المغرب) ، قصر عربي أزرق ، ١٩٧٥ .

Und du, nach einem sehr langen Traum,
hast wieder angefangen, auf die Mauer zu starren,
Die dich daran hindert, den Tag zu sehen.

Ahmad Abd al-Muti Higazi (Ägypten)

Überschrift für eine Landschaft

Eine Sonne, die an einem winterlichen Horizont untergeht,
eine rote Sonne, beladen mit Wolken,
durchschossen von Lichtbündeln,
und ich, ein Bauernkind,
überwältigt von der Nacht.

Unser Wagen verzehrte des Asphalts Drohung,
kletterte von unserm Dorf in die Stadt,
und ich wünschte, mich selber
ins feuchte, frische Gras zu stürzen.

Eine Sonne, die sich in den winterlichen Horizont senkt,
ein magisches Schloss,
ein Tor aus Licht,
die Stunde der Legende öffnend,
die Handfläche, beschmiert mit Henna,
ein Pfau, durch den Himmel steigend,
spreizt seinen Regenbogenschwanz.

In der Vergangenheit, wenn die Sonne unterging,
würde Gott mir erscheinen
wie ein Gärtner,
den rosa Horizont hinuntergehend,
Wasser sprengend
über die grünende Welt.
Deutlich ist noch immer das Bild,
doch das Kind, das es zeichnete,
ist zerbrochen im Ablauf der Tage.

Abulkassem Kerrou (Tunesien)
Ich zaudere nicht

Du bangst um ihn. Du siehst ihn, diesen Araber, der zweifelte.
Du schriest: Geh, lauf, zaudre nicht!
So, du weisst, dass ihm das Unheil am Wege Furcht einflösst.
Geht er in eine Falle oder in den Tod?
Nein.
Aber sieh den Menschen, dessen Schoss die Erinnerung bewahrt,
eine Art alte Erinnerung, und das Herz einen Schrecken aus furchtbareren Jahren.

Doch der Araber,
der Araber von heute und der von morgen,
nichts hat er gemein mit dem Menschen, von dem jeder spricht,
diesem Menschen, dessen Bildnis sich einnistete in den kranken Seelen,
in den Augen voll Beklemmung, auf den stotternden Lippen.
Siehst du, für die Leute da
ist der Aufschrei unnütz. Taub sind sie für deine Stimme.
Sie können auf den langen Anruf des Himmels nicht antworten,
auf die Hoffnung der Erde.
Nein, nein, keine Erregung in ihren Herzen
für das Leiden ihrer Nation,
für das Leiden und die Hoffnung.

Kein Echo, kein Schwung auf dem Grunde ihrer Seele.
Tote mit den Masken der Lebenden.
Hampelmänner in den Fingern des Lebens.
Aber ich!
Ich, der neue Araber,
der Araber von heute und der von morgen,
ich, der Mensch, ich, der Mensch ohne Angst und ohne Qual,
ich fürchte keine Hölle, selbst die dichteste nicht.
Ich fürchte noch anerkenne ich Götzen, Gespenster.
Ich, der ich nicht in den Ketten um die Fäuste sterbe.
Ich, der ich niemals die Hand ausstrecke, um das Recht auf Freiheit zu erbetteln,

das Recht auf Leben für die Meinigen!
Ich, ich beweine nicht, o, mein Volk, deinen verlorenen Ruhm.
Unermessliches Volk, ich habe kein Mitleid mit deiner Verkommenheit,
denn meine Tränen könnten deinen Durst nicht stillen,
noch meine Schreie dich nähren.
Nein nein, erwarte das niemals von mir!
Denn ich habe die Unentschlossenheit abgetan
und mich der Angst entkleidet.
Zaudern? Was ist das?
Angst? Habe ich davon sprechen gehört?
Ich sagte es euch: Ich werde niemals den Scheiterhaufen besteigen,
vor den andern – ihr wisst welche – und seien sie noch so erregt.
Ich würde keineswegs sterben, bevor sie der Tod ereilt hätte.
Ich fürchte die Finsternis nicht, die ich durchquere,
denn im Herzen habe ich den Glauben, der erleuchtet.
Ich reisse die Götzen nieder ohne Furcht vor den Priestern,
ich habe die Axt in der Hand, die die Köpfe spaltet.

Ich bin der Fluch der Verräter,
der Vulkan, der den Feind dezimiert.
Mein Leben nennt sich Kampf, Kampf für die arabische Einheit,
Kampf für die Grösse meines Vaterlandes.
Und meine Sprache, gut, meine Sprache ist Übertreibung
um des Ruhmes willen für meine schöne Nation.
Ich, ich bin das alles. Ich, ich bin im guten Recht.
Der Araber von heute und der von morgen.
Der neue Araber, der das alles ist,
der weder Finsternis fürchtet noch den Tod.
Denn er geht seinen Weg, stetig,
denn er wirkt, lohne sich jemals umzuwenden.

Mustafa Maadani (Marokko)
Revolution

Schwester, ich werde meine Fackel auslöschen.
Niemals wird sie mir wieder dienen.
Die Zeichen der Unwissenheit maskieren dein Gesicht.
Das Tätowieren sieht man auf deinen Armen,
die Scham bedeckt deine Augenbrauen.
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.

Ich hoffe, dich an meiner Seite zu sehen,
bereit, dich ins Feuer der Schlacht zu stellen
in einer Revolution, die brennend die Rolle des Stromes spielt.
Bereit, die Verwundeten des Kampfes zu hegen,
den Siegesschrei auszustossen,
immer wieder unser Lied zu wiederholen,
im Ton der Begeisterung, in hinreissendem Rhythmus!

Ach, welch unbeweglicher Einsamkeit bist du verfallen,
in der traurigen Wohnstatt, in der du verblieben bist.
Du erzählst noch immer dem Nachbarn die schönen Märchen,
während dein Bruder aus voller Kehle
in einem Graben aus Feuer und Flamme singt.
Das Feuer verzehrt seine Augenbrauen.
Es ist das simple Stück eines Schlachtfelds.
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.

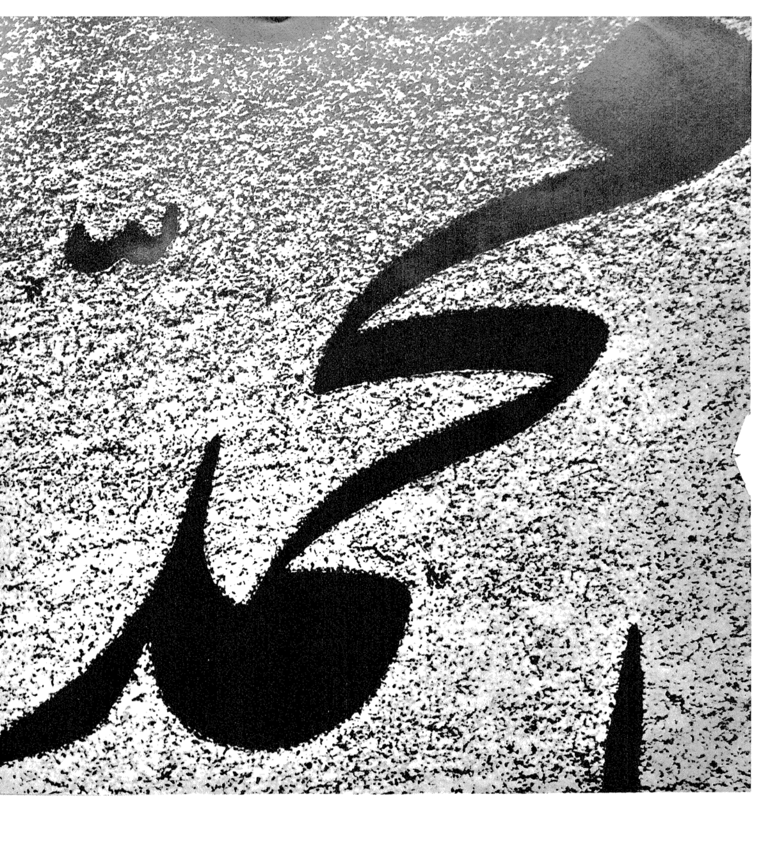
Ich werde meine Fackel löschen
bis zum Tage, da du dein gebeugtes Rückgrat wieder aufrichtest,
wo du meine Kraft, meinen Schwung, das Blut meiner Jugend anschaust,
du den Schleier zerreisst
und wiederholtst
mit Mut und Glauben:
»Die Zeit des Schleiers ist vorbei.«



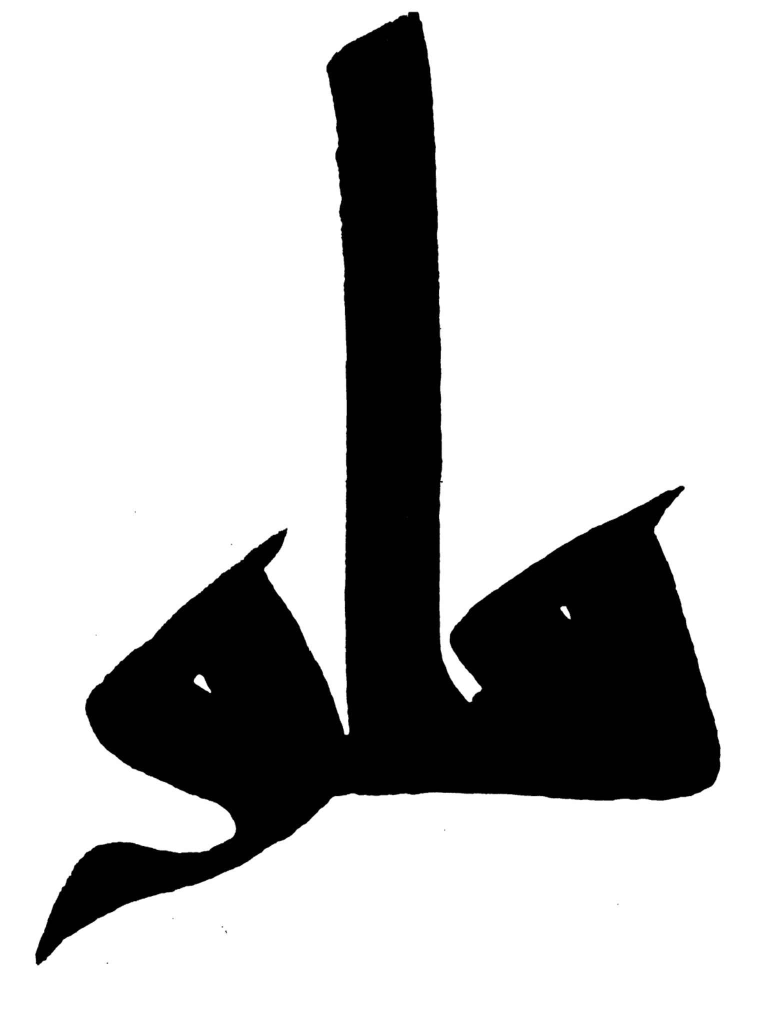
بتينه هينن (الجزائر) ، نبيل ، مصري ، حبر ، ١٩٦٢ .

بتينه هينن ، قرية جزائرية ، حبر ، ١٩٦٦ .





اللوح الخطية فى الصفحة الأولى والثانية والثالثة مأخوذة عن كتاب عبد الكبير خاريبي ومحمد سيلماسي : «فن الخط» ، كولونيا ١٩٧٧ .



FIKRUN WA FANN

30

